L 4 . N° 120 .

Brandeis University
Library

The Gift of

Mrs. Jacob Scheuer

№ 76.

F. 387.

Kleinere

prosaische Schriften

von

Schiller.

Aus mehrern Zeitschriften

vom Verfasser selbst gesammelt und verbessert.

Vierter Theil.

Leipzig 1802.
bey Siegfried Lebrecht Crusius.

PT
2469
B
1792
v.4

Inhalt.

des Vierten Bandes.

Seite

1. Die Schaubühne, als eine moralische Anstalt betrachtet. Auszug aus einer Vorlesung, in der deutschen Gesellschaft zu Mannheim gehalten im Jahr 1784. Aus der rheinischen Thalia. 3

2. Zerstreute Betrachtungen über verschiedne ästhetische Gegenstände. Aus der neuen Thalia. 28

3. Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. Aus der neuen Thalia. 89

4. Ueber die tragische Kunst. Aus der neuen Thalia. 108

5. An den Herausgeber der Propyläen. Aus den Propyläen. 164

6.

304452

Inhalt.

6. Ueber Bürgers Gedichte. Aus der Allgemeinen Litteratur-Zeitung. Seite 193

7. Ueber den Garten-Calender des Jahrs 1795. Aus der A. L. Z. 225

8. Ueber Egmont, Trauerspiel von Goethe. Aus der A. L. Z. 243

9. Ueber Matthisons Gedichte. Aus der A. L. Z. 268

10. Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. Ungedruckt. 310

11. Der Menschenfeind. Ein dramatisches Fragment. Aus der Thalia. 326

Ver-

Vermiſchte
proſaiſche Schriften.

Vierter Theil.

I.

Die Schaubühne

als eine moraliſche Anſtalt betrachtet.

(vorgeleſen bei einer öffentlichen Sitzung der Churfürſtlichen deutſchen Geſellſchaft zu Mannheim im Jahr 1784.

Ein allgemeiner unwiderſtehlicher Hang nach dem Neuen und auſserordentlichen, ein Verlangen, ſich in einem leidenſchaftlichen Zuſtande zu fühlen, hat, nach Sulzers Bemerkung, der Schaubühne die Entſtehung gegeben. Erſchöpft von den höhern Anſtrengungen des Geiſtes, ermattet von den einförmigen, oft niederdrückenden Geſchäften des Berufs, und von

Sinnlichkeit gesättigt, mufste der Mensch eine Leerheit in seinem Wesen fühlen, die dem ewigen Trieb nach Thätigkeit zuwider war. Unsre Natur, gleich unfähig, länger im Zustande des Thiers fortzudauren, als die feinern Arbeiten des Verstandes fortzusetzen, verlangte einen mittleren Zustand, der beide widersprechende Enden vereinigte, die harte Spannung zu sanfter Harmonie herabstimmte, und den wechselsweisen Uebergang eines Zustandes in den andern erleichterte. Diesen Nutzen leistet überhaupt nun der ästhetische Sinn, oder das Gefühl für das Schöne. Da aber eines weisen Gesetzgebers erstes Augenmerk seyn mufs, unter zwo Wirkungen die höchste heraus zu lesen, so wird er sich nicht begnügen, die Neigungen seines Volks nur entwaffnet zu haben; er wird sie auch, wenn es irgend nur möglich ist, als Werkzeuge höherer Plane gebrauchen, und in Quellen von Glückseligkeit zu verwandeln bemüht seyn, und darum wählte er vor allen andern die Bühne, die dem nach Thätigkeit dürstenden

Geist

Geist einen unendlichen Kreis eröffnet, jeder Seelenkraft Nahrung giebt; ohne eine einzige zu überspannen, und die Bildung des Verstandes und des Herzens mit der edelsten Unterhaltung vereinigt.

Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, dass eines Staats festeste Säule Religion sey — dass ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen, oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite vertheidigt. Eben diese Unzulänglichkeit, diese schwankende Eigenschaft der politischen Gesetze, welche dem Staat die Religion unentbehrlich macht, bestimmt auch den sittlichen Einfluss der Bühne. Gesetze, wollte er sagen, drehen sich nur um verneinende Pflichten — Religion dehnt ihre Foderungen auf wirkliches Handeln aus. Gesetze hemmen nur Wirkungen, die den Zusammenhang der Gesellschaft auflösen — Religion befiehlt solche, die ihn inniger machen. Jene herrschen nur über die offenbaren Aeusserun-

rungen des Willens, nur Thaten ſind ihnen unterthan — dieſe ſetzt ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgenſten Winkel des Herzens fort, und verfolgt den Gedanken bis an die innerſte Quelle. Geſetze ſind glatt und geſchmeidig, wandelbar wie Laune und Leidenſchaft — Religion bindet ſtreng und ewig. Wenn wir nun aber auch vorausſetzen wollten, was nimmermehr iſt — wenn wir der Religion dieſe groſse Gewalt über jedes Menſchenherz einräumen, wird ſie, oder kann ſie die ganze Bildung vollenden? — Religion, (ich trenne hier ihre politiſche Seite von ihrer göttlichen) Religion wirkt im Ganzen mehr auf den ſinnlichen Theil des Volks — ſie wirkt vielleicht durch das Sinnliche allein ſo unfehlbar. Ihre Kraft iſt dahin, wenn wir ihr dieſes nehmen — und wodurch wirkt die Bühne? Religion iſt dem gröſsern Theile der Menſchen nichts mehr, wenn wir ihre Bilder, ihre Probleme vertilgen, wenn wir ihre Gemählde von Himmel und Hölle zernichten — und doch ſind es nur Gemählde der

Phan-

Phantaſie, Räzel ohne Auflöſung, Schreckbilder und Lockungen aus der Ferne. Welche Verſtärkung für Religion und Geſetze, wenn ſie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anſchauung und lebendige Gegenwart iſt, wo Laſter und Tugend, Glückſeligkeit und Elend, Thorheit und Weisheit in tauſend Gemählden faſslich und wahr an dem Menſchen vorübergehen, wo die Verſehung ihre Räzel auflöſt, ihren Knoten vor ſeinen Augen entwickelt, wo das menſchliche Herz auf den Foltern der Leidenſchaft ſeine leiſeſten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt, und die Wahrheit unbeſtechlich wie Rhadamanthus Gericht hält.

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geſetze ſich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet, und im Solde der Laſter ſchwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht ſpotten, und Menſchenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, über-

nimmt

nimmt die Schaubühne Schwerdt und Wage, und reifst die Laster vor einen fchrecklichen Richterftuhl. Das ganze Reich der Phantafie und Gefchichte, Vergangenheit und Zukunft ftehen ihrem Wink zu Gebot. Kühne Verbrecher, die längft fchon im Staub vermodern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunft jetzt vorgeladen, und wiederholen zum fchauervollen Unterricht der Nachwelt ein fchändliches Leben. Ohnmächtig, gleich den Schatten in einem Hohlfpiegel, wandeln die Schrecken ihres Jahrhunderts vor unfern Augen vorbei, und mit wollüftigem Entfetzen verfluchen wir ihr Gedächtnifs. Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gefetz mehr vorhanden ift, wird uns Medea noch anfchauern, wenn fie die Treppen des Palaftes herunter wankt, und der Kindermord jetzt gefchehen ift. Heilfame Schauer werden die Menfchheit ergreifen, und in der Stille wird jeder fein gutes Gewiffen preifen, wenn Lady Makbeth, eine fchreckliche Nachtwandlerin, ihre

ihre Hände wäſcht, und alle Wohlgerüche Arabiens herbeiruft, den häſslichen Mordgeruch zu vertilgen. So gewiſs ſichtbare Darſtellung mächtiger wirkt, als todter Buchſtab und kalte Erzählung, ſo gewiſs wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Geſetze.

Aber hier unterſtützt ſie die weltliche Gerechtigkeit nur — ihr iſt noch ein weiteres Feld geöffnet. Tauſend Laſter, die jene ungeſtraft duldet, ſtraft ſie; tauſend Tugenden, wovon jene ſchweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet ſie die Weisheit und die Religion. Aus dieſer reinen Quelle ſchöpft ſie ihre Lehren und Muſter, und kleidet die ſtrenge Pflicht in ein reizendes lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entſchlüſſen, Leidenſchaften ſchwellt ſie unſere Seele, welche göttliche Ideale ſtellt ſie uns zur Nacheiferung aus! — Wenn der gütige Auguſt dem Verräther Cinna, der ſchon den tödtlichen Spruch auf ſeinen Lippen zu leſen meint, groſs

wie

wie seine Götter, die Hand reicht: „Lafs „uns Freunde seyn Cinna!" — Wer unter der Menge wird in dem Augenblick nicht gern seinem Todfeind die Hand drücken wollen, dem göttlichen Römer zu gleichen? — Wenn Franz von Sickingen, auf dem Wege einen Fürsten zu züchtigen und für fremde Rechte zu kämpfen, unversehens hinter sich schaut, und den Rauch aufsteigen sieht von seiner Veste, wo Weib und Kind hülfios zurückblieben, und er — weiter zieht, Wort zu halten — wie grofs wird mir da der Mensch, wie klein und verächtlich das gefürchtete unüberwindliche Schicksal!

Eben so häfslich, als liebenswürdig die Tugend, mahlen sich die Laster in ihrem furchtbaren Spiegel ab. Wenn der hülflose kindische Lear in Nacht und Ungewitter vergebens an das Haus seiner Töchter pocht, wenn er sein weifses Haar in die Lüfte streut, und den tobenden Elementen erzählt, wie unnatürlich seine Regan gewesen, wenn sein wütender Schmerz zu-

zuletzt in den ſchrecklichen Worten von ihm ſtrömt: „Ich gab euch Alles!“ — Wie abſcheulich zeigt ſich uns da der Undank? Wie feierlich gelobten wir Ehrfurcht und kindliche Liebe! —

Aber der Wirkungskreis der Bühne dehnt ſich noch weiter aus. Auch da, wo Religion und Geſetze es unter ihrer Würde achten, Menſchenempfindungen zu begleiten, iſt ſie für unſere Bildung noch geſchäftig. Das Glück der Geſellſchaft wird eben ſo ſehr durch Thorheit als durch Verbrechen und Laſter geſtört. Eine Erfahrung lehrt es, die ſo alt iſt als die Welt, das im Gewebe menſchlicher Dinge oft die gröſsten Gewichte an den kleinſten und zärteſten Fäden hangen, und, wenn wir Handlungen zu ihrer Quelle zurückbegleiten, wir zehenmal lächeln müſſen, ehe wir uns einmal entſetzen. Mein Verzeichniſs von Böſewichtern wird mit jedem Tage, den ich älter werde, kürzer, und mein Regiſter von Thoren vollzähliger und länger. Wenn die ganze moraliſche Verſchul-

ſchuldung des einen Geſchlechtes aus einer und eben der Quelle hervorſpringt, wenn alle die ungeheuren Extreme von Laſter, die es jemals gebrandmarkt haben, nur veränderte Formen, nur höhere Grade einer Eigenſchaft ſind, die wir zuletzt alle einſtimmig belächeln und lieben, warum ſollte die Natur bei dem andern Geſchlechte nicht die nämliche Wege gegangen ſeyn? Ich kenne nur ein Geheimniſs, den Menſchen vor Verſchlimmerung zu bewahren, und dieſes iſt — ſein Herz gegen Schwächen zu ſchützen.

Einen groſsen Theil dieſer Wirkung können wir von der Schaubühne erwarten. Sie iſt es, die der groſsen Klaſſe von Thoren den Spiegel vorhält, und die tauſendfachen Formen derſelben mit heilſamem Spott beſchämt. Was ſie oben durch Rührung und Schrecken wirkte, leiſtet ſie hier, (ſchneller vielleicht, und unfehlbarer) durch Scherz und Satire. Wenn wir es unternehmen wollten, Luſtſpiel und Trauerſpiel nach dem Maas der erreichten

Wir-

Wirkung zu schätzen, so würde vielleicht die Erfahrung dem ersten den Vorrang geben. Spott und Verachtung verwunden den Stolz des Menschen empfindlicher, als Verabscheuung sein Gewissen foltert. Vor dem Schrecklichen verkriecht sich unsre Feigheit, aber eben diese Feigheit überliefert uns dem Stachel der Satire. Gesetz und Gewissen schützen uns oft für Verbrechen und Lastern — Lächerlichkeiten verlangen einen eigenen feinern Sinn, den wir nirgends mehr als vor dem Schauplatze üben. Vielleicht, dass wir einen Freund bevollmächtigen, unsre Sitten und unser Herz anzugreifen, aber es kostet uns Mühe, ihm ein einziges Lachen zu vergeben. Unsre Vergehungen ertragen einen Aufseher und Richter, unsre Unarten kaum einen Zeugen. — Die Schaubühne allein kann unsre Schwächen belachen, weil sie unsrer Empfindlichkeit schont, und den schuldigen Thoren nicht wissen will — Ohne roth zu werden, sehen wir unsre Larve aus ihrem Spiegel fallen, und danken insgeheim für die sanfte Ermahnung.

Aber

Aber ihr grofser Wirkungskreis ist noch lange nicht geendigt. Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele. Ich gebe zu, dafs Eigenliebe und Abhärtung des Gewissens nicht selten ihre beste Wirkung vernichten, dafs sie noch tausend Laster mit frecher Stirne vor ihrem Spiegel behaupten, tausend gute Gefühle vom kalten Herzen des Zuschauers fruchtlos zurückfallen — ich selbst bin der Meinung, dafs vielleicht Molieres Harpagon noch keinen Wucherer besserte, dafs der Selbstmörder Beverlei noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückzog, dafs Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstrafsen nicht viel sicherer machen wird — aber wenn wir auch diese grofse Wirkung der Schaubühne einschränken, wenn wir so ungerecht seyn wollen, sie gar aufzuheben — wie unendlich viel bleibt noch von ihrem

Ein-

Einfluſs zurück? Wenn ſie die Summe der Laſter weder tilgt noch vermindert, hat ſie uns nicht mit denſelben bekannt gemacht? — Mit dieſen Laſterhaften, dieſen Thoren müſſen wir leben. Wir müſſen ihnen ausweichen oder begegnen; wir müſſen ſie untergraben, oder ihnen unterliegen. Jetzt aber überraſchen ſie uns nicht mehr. Wir ſind auf ihre Anſchläge vorbereitet. Die Schaubühne hat uns das Geheimniſs verrathen, ſie ausfündig und unſchädlich zu machen. Sie zog dem Heuchler die künſtliche Maske ab, und entdeckte das Netz, womit uns Liſt und Kabale umſtrickten. Betrug und Falſchheit riſs ſie aus krummen Labirinthen hervor, und zeigte ihr ſchreckliches Angeſicht dem Tag. Vielleicht, daſs die ſterbende Sara nicht einen Wollüſtling ſchreckt, daſs alle Gemählde geſtrafter Verführung ſeine Glut nicht erkälten, und daſs ſelbſt die verſchlagene Spielerin dieſe Wirkung ernſtlich zu verhüten bedacht iſt — glücklich genug, daſs die argloſe Unſchuld jetzt ſeine Schlingen kennt, daſs

die

die Bühne sie lehrte, seinen Schwüren mistrauen, und vor seiner Anbetung zittern.

Nicht blos auf Menschen und Menschenkarakter, auch auf Schicksale macht uns die Schaubühne aufmerksam, und lehrt uns die grosse Kunst, sie zu ertragen. Im Gewebe unsers Lebens spielen Zufall und Plan eine gleich grosse Rolle; den letztern lenken wir, dem erstern müssen wir uns blind unterwerfen. Gewinn genug, wenn unausbleibliche Verhängnisse uns nicht ganz ohne Fassung finden, wenn unser Muth, unsre Klugheit sich einst schon in ähnlichen übten, und unser Herz zu dem Schlag sich gehärtet hat. Die Schaubühne führt uns eine mannichfaltige Szene menschlicher Leiden vor. Sie zieht uns künstlich in fremde Bedrängnisse, und belohnt uns das augenblickliche Leiden mit wollüstigen Thränen, und einem herrlichen Zuwachs an Muth und Erfahrung. Mit ihr folgen wir der verlassenen Ariadne durch das wiederhallende Naxos, steigen

mit

mit ihr in den Hungerthurm Ugolinos hinunter, betreten mit ihr das entsetzliche Blutgerüste; und behorchen mit ihr die feierliche Stunde des Todes. Hier hören wir, was unsre Seele in leisen Ahndungen fühlte, die überraschte Natur laut und unwidersprechlich bekräftigen. Im Gewölbe des Towrs verläßt den betrogenen Liebling die Gunst seiner Königin. — Jetzt da er sterben soll, entfliegt dem geängstigten Moor seine treulose sophistische Weisheit. Die Ewigkeit entläßt einen Todten, Geheimnisse zu offenbaren, die kein Lebendiger wissen kann, und der sichere Bösewicht verliert seinen letzten gräßlichen Hinterhalt, weil auch Gräber noch ausplaudern.

Aber nicht genug, daß uns die Bühne mit Schicksalen der Menschheit bekannt macht, sie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen seyn, und nachsichtsvoller über ihn richten. Dann nur, wenn wir die Tiefe seiner Bedrängnisse ausmessen, dürfen wir das Urtheil über ihn aus-

ſprechen. Kein Verbrechen iſt ſchändender, als das Verbrechen des Diebs — aber miſchen wir nicht alle eine Thräne des Mitleids in unſern Verdammungsſpruch, wenn wir uns in den ſchrecklichen Drang verlieren, worin Eduard Ruhberg die That vollbringt? — Selbſtmord wird allgemein als Frevel verabſcheut; wenn aber, beſtürmt von den Drohungen eines wütenden Vaters, beſtürmt von Liebe, von der Vorſtellung ſchrecklicher Kloſterinauren, Mariane den Gift trinkt, wer von uns will der erſte ſeyn, der über dem beweinenswürdigen Schlachtopfer einer verruchten Maxime den Stab bricht? — Menſchlichkeit und Duldung fangen an der herrſchende Geiſt unſrer Zeit zu werden; ihre Stralen ſind bis in die Gerichtsſäle, und noch weiter — in das Herz unſrer Fürſten gedrungen. Wie viel Antheil an dieſem göttlichen Werk gehört unſern Bühnen? Sind ſie es nicht, die den Menſchen mit dem Menſchen bekannt machten, und das geheime Räderwerk aufdeckten, nach welchem er handelt?

Eine

Eine merkwürdige Klaſſe von Menſchen hat Urſache, dankbarer als alle übrigen gegen die Bühne zu ſeyn. Hier nur hören die Groſsen der Welt, was ſie nie oder ſelten hören — Wahrheit; was ſie nie oder ſelten ſehen, ſehen ſie hier — den Menſchen.

So groſs und vielfach iſt das Verdienſt der beſſern Bühne um die ſittliche Bildung; kein geringeres gebührt ihr um die ganze Aufklärung des Verſtandes. Eben hier in dieſer höhern Sphäre weiſs der groſse Kopf, der feurige Patriot ſie erſt ganz zu gebrauchen.

Er wirft einen Blick durch das Menſchengeſchlecht, vergleicht Völker mit Völkern, Jahrhunderte mit Jahrhunderten, und findet, wie ſklaviſch die gröſsere Maſſe des Volks an Ketten des Vorurtheils und der Meinung gefangen liegt, die ſeiner Glückſeligkeit ewig entgegen arbeiten — daſs die reinern Stralen der Wahrheit nur wenige einzelne Köpfe beleuchten, welche

che den kleinen Gewinn vielleicht mit dem Aufwand eines ganzen Lebens erkauften. Wodurch kann der weise Gesetzgeber die Nation derselben theilhaftig machen?

Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden bessern Theile des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt, und von da aus in milderen Stralen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fliessen von hier durch alle Adern des Volks; der Nebel der Barbarei, des finstern Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem siegenden Licht. Unter so vielen herrlichen Früchten der bessern Bühne will ich nur zwo auszeichnen. Wie allgemein ist nur seit wenigen Jahren die Duldung der Religionen und Sekten geworden? — Noch ehe uns Nathan der Jude, und Saladin der Sarazene beschämten, und die göttliche Lehre uns predigten, dafs Ergebenheit in Gott von unserm Wähnen über Gott so gar nicht abhängig sey — ehe noch

Jo-

Joſeph der Zweite die fürchterliche Hyder des frommen Haſſes bekämpfte, pflanzte die Schaubühne Menſchlichkeit und Sanftmuth in unſer Herz, die abſcheulichen Gemählde heidniſcher Pfaffenwuth lehrten uns Religionshaſs vermeiden — in dieſem ſchrecklichen Spiegel wuſch das Chriſtenthum ſeine Flecken ab. Mit eben ſo glücklichem Erfolge würden ſich von der Schaubühne Irrthümer der Erziehung bekämpfen laſſen; das Stück iſt noch zu hoffen, wo dieſes merkwürdige Thema behandelt wird. Keine Anlegenheit iſt dem Staat durch ihre Folgen ſo wichtig als dieſe, und doch iſt keine ſo Preiſs gegeben, keine dem Wahne, dem Leichtſinne des Bürgers ſo uneingeſchränkt anvertraut, wie es dieſe iſt. Nur die Schaubühne könnte die unglücklichen Schlachtopfer vernachläſſigter Erziehung in rührenden erſchütternden Gemählden an ihm vorüber führen; hier könnten unſre Väter eigenſinnigen Maximen entſagen, unſre Mütter vernünftiger lieben lernen. Falſche Begriffe führen das beſte Herz des Erziehers

irre

irre; deſto ſchlimmer, wenn ſie ſich noch mit Methode brüſten, und den zarten Schöſsling in Philanthropinen und Gewächshäuſern ſyſtematiſch zu Grunde richten.

Nicht weniger lieſsen ſich — verſtünden es die Oberhäupter und Vormünder des Staats — von der Schaubühne aus, die Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtweiſen. Die geſetzgebende Macht ſpräche hier durch fremde Symbolen zu dem Unterthan, verantwortete ſich gegen ſeine Klagen, noch ehe ſie laut werden, und beſtäche ſeine Zweifelſucht, ohne es zu ſcheinen. So gar Induſtrie und Erfindungsgeiſt könnten und würden vor dem Schauplatze Feuer fangen, wenn die Dichter es der Mühe werth hielten, Patrioten zu ſeyn, und der Staat ſich herablaſſen wollte, ſie zu hören.

Unmöglich kann ich hier den groſsen Einfluſs übergehen, den eine gute ſtehende Bühne auf den Geiſt der Nation haben wür-

würde. Nationalgeiſt eines Volks nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinſtimmung ſeiner Meinungen und Neigungen bei Gegenſtänden, worüber eine andre Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne iſt es möglich, dieſe Uebereinſtimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil ſie das ganze Gebiet des menſchlichen Wiſſens durchwandert, alle Situationen des Lebens erſchöpft, und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil ſie alle Stände und Klaſſen in ſich vereinigt, und den gebahnteſten Weg zum Verſtand und zum Herzen hat. Wenn in allen unſern Stücken ein Hauptzug herrſchte, wenn unſre Dichter unter ſich einig werden, und einen feſten Bund zu dieſem Endzweck errichten wollten — wenn ſtrenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinſel nur Volksgegenſtänden ſich weihte — mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, ſo würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland ſo feſt aneinander? Was zog das Volk ſo unwiderſtehlich nach

ſeiner

feiner Bühne? — Nichts anders als der vaterländiſche Inhalt der Stücke, der griechiſche Geiſt, das groſse überwältigende Intereſſe des Staats, der beſſeren Menſchheit, das in denſelbigen athmete.

Noch ein Verdienſt hat die Bühne — ein Verdienſt, das ich jetzt um ſo lieber in Anſchlag bringe, weil ich vermuthe, daſs ihr Rechtshandel mit ihren Verfolgern ohnehin ſchon gewonnen ſeyn wird. Was bis hieher zu beweiſen unternommen worden, daſs ſie auf Sitten und Aufklärung weſentlich wirke, war zweifelhaft — daſs ſie unter allen Erfindungen des Luxus, und allen Anſtalten zur geſellſchaftlichen Ergötzlichkeit den Vorzug verdiene, haben ſelbſt ihre Feinde geſtanden. Aber was ſie hier leiſtet, iſt wichtiger, als man gewohnt iſt zu glauben.

Die menſchliche Natur erträgt es nicht, ununterbrochen und ewig auf der Folter der Geſchäfte zu liegen, die Reize der Sinne ſterben mit ihrer Befriedigung.

Der

Der Menſch, überladen von thieriſchem Genuſs, der langen Anſtrengung müde, vom ewigen Triebe nach Thätigkeit gequält, dürſtet nach beſſern auserleſenern Vergnügungen, oder ſtürzt zügellos in wilde Zerſtreuungen, die ſeinen Hinfall beſchleunigen, und die Ruhe der Geſellſchaft zerſtören. Bacchantiſche Freuden, verderbliches Spiel, tauſend Raſereien, die der Müſſiggang ausheckt, ſind unvermeidlich, wenn der Geſetzgeber dieſen Hang des Volks nicht zu lenken weiſs. Der Mann von Geſchäften iſt in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat ſo groſsmüthig hinopferte, mit dem unſeligen Spleen abzubüſsen — der Gelehrte zum dumpfen Pedanten herabzuſinken — der Pöbel zum Thier. Die Schaubühne iſt die Stiftung, wo ſich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anſtrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachtheil der andern geſpannt, kein Vergnügen auf Unkoſten des Ganzen genoſſen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unſre einſamen

Stun-

Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geſchäfte anekeln, wenn tauſend Laſten unſre Seele drücken, und unſre Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu erſticken droht, ſo empfängt uns die Bühne — in dieſer künſtlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns ſelbſt wieder gegeben, unſre Empfindung erwacht, heilſame Leidenſchaften erſchüttern unſre ſchlummernde Natur, und treiben das Blut in friſcheren Wallungen. Der Unglückliche weint hier mit fremdem Kummer ſeinen eigenen aus, — der Glückliche wird nüchtern, und der Sichere beſorgt. Der empfindſame Weichling härtet ſich zum Manne, der rohe Unmenſch fängt hier zum erſtenmal zu empfinden an. Und dann endlich — welch ein Triumph für dich, Natur! — ſo oft zu Boden getretene, ſo oft wieder auferſtehende Natur! — wenn Menſchen aus allen Kreiſen und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Feſſel der Künſtelei und der Mode, herausgeriſſen aus jedem Drange des Schickſals, durch eine allwebende Sym-

Sympathie verbrüdert, in Ein Geſchlecht wieder aufgelöſt, ihrer ſelbſt und der Welt vergeſſen, und ihrem himmliſchen Urſprung ſich nähern. Jeder Einzelne genieſst die Entzückungen aller, die verſtärkt und verſchönert aus hundert Augen auf ihn zurück fallen, und ſeine Bruſt giebt jetzt nur Einer Empfindung Raum — es iſt dieſe: ein Menſch zu ſeyn.

Zer-

Zerſtreute Betrachtungen über verſchiedene äſthetiſche Gegenſtände.

Alle Eigenſchaften der Dinge, wodurch ſie äſthetiſch werden können, laſſen ſich unter vielerley Klaſſen bringen, die ſowohl nach ihrer objectiven Verſchiedenheit, als nach ihrer verſchiednen ſubjectiven Beziehung auf unſer leidendes oder thätiges Vermögen ein nicht bloſs der Stärke ſondern auch dem Werth nach verſchiedenes Wohlgefallen wirken, und für den Zweck der ſchönen Künſte auch von ungleicher Brauchbarkeit ſind; nämlich das Angenehme, das Gute, das Erha-

Erhabene und das Schöne. Unter dieſen iſt das Erhabene und Schöne allein der Kunſt eigen. Das Angenehme iſt ihrer nicht würdig, und das Gute iſt wenigſtens nicht ihr Zweck; denn der Zweck der Kunſt iſt zu vergnügen, und das Gute, ſey es theoretiſch oder practiſch, kann und darf der Sinnlichkeit nicht als Mittel dienen.

Das Angenehme vergnügt bloſs die Sinne, und unterſcheidet ſich darinn von dem Guten, welches der bloſsen Vernunft gefällt. Es gefällt durch ſeine Materie, denn nur der Stoff kann den Sinn afficieren, und alles, was Form iſt, nur der Vernunft gefallen.

Das Schöne gefällt zwar durch das Medium der Sinne, wodurch es ſich vom Guten unterſcheidet, aber es gefällt durch ſeine Form der Vernunft, wodurch es ſich vom Angenehmen unterſcheidet. Das Gute, kann man ſagen, gefällt durch die bloſse vernunftgemäſse Form, das

das Schöne durch vernunftähnliche Form, das Angenehme durch gar keine Form. Das Gute wird gedacht, das Schöne betrachtet, das Angenehme bloſs gefühlt. Jenes gefällt im Begriff, das zweyte in der Anſchauung, das dritte in der materiellen Empfindung.

Der Abſtand zwiſchen dem Guten und dem Angenehmen fällt am meiſten in die Augen. Das Gute erweitert unſre Erkenntniſs, weil es einen Begriff von ſeinem Object verſchafft, und vorausſetzt: der Grund unſers Wohlgefallens liegt in dem Gegenſtand, wenn gleich das Wohlgefallen ſelbſt ein Zuſtand iſt, in dem wir uns befinden. Das Angenehme hingegen bringt gar kein Erkenntniſs ſeines Objectes hervor und gründet ſich auch auf keines. Es iſt bloſs dadurch angenehm, daſs es empfunden wird, und ſein Begriff verſchwindet gänzlich, ſobald wir uns die Affectibilität der Sinne hinwegdenken, oder ſie auch nur verändern. Einem Menſchen, der Froſt empfindet, iſt eine warme Luft ange-

angenehm: eben dieſer Menſch aber wird in der Sommerhitze einen kühlenden Schatten ſuchen. In beiden Fällen aber wird man geſtehen, hat er richtig geurtheilt. Das Objective iſt von uns völlig unabhängig, und was uns heute wahr, zweckmäſsig, vernünftig vorkommt, wird uns (vorausgeſetzt, daſs wir heute richtig geurtheilt haben) auch in zwanzig Jahren eben ſo erſcheinen. Unſer Urtheil über das Angenehme ändert ſich ab, ſo wie ſich unſere Lage gegen ſein Object verändert. Es iſt alſo keine Eigenſchaft des Objects, ſondern entſteht erſt aus dem Verhältniſs eines Objects zu unſern Sinnen — denn die Beſchaffenheit des Sinnes iſt eine nothwendige Bedingung deſſelben.

Das Gute hingegen iſt ſchon gut, ehe es vorgeſtellt und empfunden wird. Die Eigenſchaft, durch die es gefällt, beſteht vollkommen für ſich ſelbſt, ohne unſer Subject nöthig zu haben, wenn gleich unſer Wohlgefallen an demſelben auf einer Empfänglichkeit unſers Weſens ruht. Das

Ange-

Angenehme, kann man daher sagen, ist nur, weil es empfunden wird; das Gute hingegen wird empfunden, weil es ist.

Der Abstand des Schönen von dem Angenehmen fällt, so gros er auch übrigens ist, weniger in die Augen. Es ist darinn dem Angenehmen gleich, dass es immer den Sinnen mus vorgehalten werden, dass es nur in der Erscheinung gefällt. Es ist ihm ferner darinnen gleich, dass es keine Erkenntnis von seinem Object verschafft, noch voraus setzt. Es unterscheidet sich aber wieder sehr von dem Angenehmen, weil es durch die Form seiner Erscheinung, nicht durch die materielle Empfindung gefällt. Es gefällt zwar dem vernünftigen Subject blos, insofern dasselbe zugleich sinnlich ist, aber es gefällt auch dem sinnlichen nur, insofern dasselbe zugleich vernünftig ist. Es gefällt nicht blos dem Individuum, sondern der Gattung, und ob es gleich nur durch seine Beziehung auf sinnlich-vernünftige Wesen Existenz erhält,

erhält, so ist es doch von allen empirischen Bestimmungen der Sinnlichkeit unabhängig, und es bleibt dasselbe, auch wenn sich die Privatbeschaffenheit der Subjecte verändert. Das Schöne hat also eben das mit dem Guten gemein, worinn es von dem Angenehmen abweicht, und geht eben da von dem Guten ab, wo es sich dem Angenehmen nähert.

Unter dem Guten ist dasjenige zu verstehen, worinn die Vernunft eine Angemessenheit zu ihren, theoretischen oder practischen Gesetzen erkennt. Es kann aber der nämliche Gegenstand mit der theoretischen Vernunft vollkommen zusammenstimmen, und doch der practischen im höchsten Grad widersprechend seyn. Wir können den Zweck einer Unternehmung misbilligen, und doch die Zweckmäfsigkeit in derselben bewundern. Wir können die Genüsse verachten, die der Wollüstling zum Ziel seines Lebens macht, und doch seine Klugheit in der Wahl der Mittel und die Konsequenz seiner Grund-

ſätze loben. Was uns bloſs durch ſeine Form gefällt, iſt gut, und es iſt abſolut und ohne Bedingung gut, wenn ſeine Form zugleich auch ſein Innhalt iſt. Aber das Gute iſt ein Object der Empfindung, aber keiner unmittelbaren, wie das Angenehme, und auch keiner gemiſchten, wie das Schöne. Es erregt nicht Begierde, wie das erſte, und nicht Neigung, wie das zweyte. Die reine Vorſtellung des Guten kann nur Achtung einflöſsen.

Nach Feſtſetzung des Unterſchiedes zwiſchen dem Angenehmen, dem Guten und dem Schönen leuchtet ein, daſs ein Gegenſtand häſslich, unvollkommen, ja ſogar moraliſch verwerflich und doch angenehm ſeyn, doch den Sinnen gefallen könne; daſs ein Gegenſtand die Sinne empören und doch gut ſeyn, doch der Vernunft gefallen könne; daſs ein Gegenſtand ſeinem innern Weſen nach das moraliſche Gefühl empören, und doch in der Betrachtung gefallen, doch ſchön ſeyn könne. Die Urſache iſt, weil bey allen dieſen verſchie-

ſchiedenen Vorſtellungen ein anderes Vermögen des Gemüths und auf eine andere Art intereſſirt iſt.

Aber hiermit iſt die Klaſſifikation der äſthetiſchen Prädikate noch nicht erſchöpft; denn es giebt Gegenſtände, die zugleich häſslich, den Sinnen widrig und ſchrecklich, unbefriedigend für den Verſtand und in der moraliſchen Schätzung gleichgültig ſind, und die doch gefallen, ja die in ſo hohem Grad gefallen, daſs wir gerne das Vergnügen der Sinne, und des Verſtandes aufopfern, um uns den Genuſs derſelben zu verſchaffen.

Nichts iſt reizender in der Natur als eine ſchöne Landſchaft in der Abendröthe. Die reiche Mannichfaltigkeit und der milde Umriſs der Geſtalten, das unendlich wechſelnde Spiel des Lichts, der leichte Flor, der die fernen Objecte umkleidet, alles wirkt zuſammen, unſere Sinne zu ergötzen. Das ſanfte Geräuſch eines Waſſerfalls, das Schlagen der Nachtigallen, eine

angenehme Muſik ſoll dazu kommen, unſer Vergnügen zu vermehren. Wir ſind aufgelöſt in ſüſse Empfindungen von Ruhe, und indem unſere Sinne von der Harmonie der Farben, der Geſtalten und Töne auf das angenehmſte gerührt werden, ergötzt ſich das Gemüth an einem leichten und geiſtreichen Ideengang, und das Herz an einem Strom von Gefühlen.

Auf einmal erhebt ſich ein Sturm, der den Himmel und die ganze Landſchaft verfinſtert, der alle andere Töne überſtimmt oder ſchweigen macht, und uns alle jene Vergnügungen plötzlich raubt. Pechſchwarze Wolken umziehen den Horizont, betäubende Donnerſchläge fallen nieder, Blitz folgt auf Blitz, und unſer Geſicht wie unſer Gehör wird auf das widrigſte gerührt. Der Blitz leuchtet nur, um uns das ſchreckliche der Nacht deſto ſichtbarer zu machen; wir ſehen, wie er einſchlägt, ja wir fangen an zu fürchten, daſs er auch uns treffen möchte. Nichts deſtoweniger werden wir glauben, bey dem

Tauſch

Tauſch eher gewonnen als verloren zu haben, diejenigen Perſonen ausgenommen, denen die Furcht alle Freyheit des Urtheils raubt. Wir werden von dieſem furchtbaren Schauſpiel, das unſere Sinne zurückſtöſst, von einer Seite mit Macht angezogen, und verweilen uns bey demſelben mit einem Gefühl, das man zwar nicht eigentliche Luſt nennen kann, aber der Luſt oft weit vorzieht. Nun iſt aber dieſes Schauſpiel der Natur eher verderblich als gut (wenigſtens hat man gar nicht nöthig an die Nutzbarkeit eines Gewitters zu denken, um an dieſer Naturerſcheinung Gefallen zu finden) es iſt eher häſslich als ſchön, denn Finſterniſs kann als Beraubung aller Vorſtellungen, die das Licht verſchafft, nie gefallen, und die plötzliche Lufterſchütterung durch den Donner, ſo wie die plötzliche Lufterleuchtung durch den Blitz widerſprechen einer nothwendigen Bedingung aller Schönheit, die nichts abruptes, nichts gewaltſames verträgt. Ferner iſt dieſe Naturerſcheinung den bloſsen Sinnen eher ſchmerzhaft

als

als annehmlich, weil die Nerven des Geſichts und des Gehörs durch die plötzliche Abwechſelung von Dunkelheit und Licht, von dem Knallen des Donners zur Stille peinlich angeſpannt und dann eben ſo gewaltſam wieder erſchlafft werden. Und trotz allen dieſen Urſachen des Miſsfallens iſt ein Gewitter, für den, der es nicht fürchtet, eine anziehende Erſcheinung.

Ferner. Mitten in einer grünen und lachenden Ebene ſoll ein unbewachſener wilder Hügel hervorragen, der dem Auge einen Theil der Ausſicht entzieht. Jeder wird dieſen Erdhaufen hinweg wünſchen, als etwas, das die Schönheit der ganzen Landſchaft verunſtaltet. Nun laſſe man in Gedanken dieſen Hügel immer höher und höher werden, ohne das geringſte an ſeiner übrigen Form zu verändern, ſo daſs daſſelbe Verhältniſs zwiſchen ſeiner Breite und Höhe auch noch im Groſsen beybehalten wird. Anfangs wird das Miſsvergnügen über ihn zunehmen, weil ihn ſeine zunehmende Gröſse nur bemerkbarer,

nur

nur ſtörender macht. Man fahre aber fort, ihn bis über die doppelte Höhe eines Thurmes zu vergröſsern, ſo wird das Miſsvergnügen über ihn ſich unmerklich verlieren, und einem ganz andern Gefühle Platz machen. Iſt er endlich ſo hoch hinaufgeſtiegen, daſs es dem Auge beynahe unmöglich wird, ihn in ein einziges Bild zuſammen zu faſsen, ſo iſt er uns mehr werth, als die ganze ſchöne Ebene um in her, und wir würden den Eindruck, den er auf uns macht, ungern mit einem andern noch ſo ſchönen vertauſchen. Nun gebe man in Gedanken dieſem Berg eine ſolche Neigung, daſs es ausſieht, als wenn er alle Augenblicke herabſtürzen wollte, ſo wird das vorige Gefühl ſich mit einem andern vermiſchen; Schrecken wird ſich damit verbinden, aber der Gegenſtand ſelbſt wird nur deſto anziehender ſeyn. Geſetzt aber, man könnte dieſen ſich neigenden Berg durch einen andern unterſtützen, ſo würde ſich der Schrecken und mit ihm ein groſser Theil unſers Wohlgefallens verlieren. Geſetzt ferner, man ſtellte dicht an

dieſen

dieſen Berg vier bis fünf andere, davon jeder um den vierten oder fünften Theil niedriger wäre als der zunächſt auf ihn folgende, ſo würde das erſte Gefühl, das uns ſeine Gröſse einflöſste, merklich geſchwächt werden — etwas ähnliches würde geſchehen, wenn man den Berg ſelbſt in zehn oder zwölf gleichförmige Abſätze theilte; auch wenn man ihn durch künſtliche Anlagen verzierte. Mit dieſem Berge haben wir nun anfangs keine andere Operation vorgenommen, als daſs wir ihn, ganz wie er war, ohne ſeine Form zu verändern, gröſser machten, und durch dieſen einzigen Umſtand wurde er aus einem gleichgültigen, ja ſogar widerwärtigen Gegenſtand in einen Gegenſtand des Wohlgefallens verwandelt. Bey der zweyten Operation haben wir dieſen groſsen Gegenſtand zugleich in ein Object des Schreckens verwandelt, und dadurch das Wohlgefallen an ſeinem Anblick vermehrt. Bey den übrigen damit vorgenommenen Operationen haben wir das Schreckenerregende ſeines Anblicks vermindert, und

da-

durch das Vergnügen geſchwächt. Wir haben die Vorſtellung ſeiner Gröſse ſubjectiv verringert, theils dadurch, dafs wir die Aufmerkſamkeit des Auges zertheilten, theils dadurch, dafs wir demſelben in den daneben geſtellten kleineren Bergen ein Maafs verſchafften, womit es die Gröſse des Berges deſto leichter beherrſchen konnte. Gröſse und Schreckbarkeit können alſo in gewiſſen Fällen für ſich allein eine Quelle von Vergnügen abgeben.

Es giebt in der griechiſchen Fabellehre kein fürchterlicheres und zugleich häſslicheres Bild als die Furien oder Erinnyen, wenn ſie aus dem Orcus hervorſteigen, einen Verbrecher zu verfolgen. Ein ſcheuſslich verzerrtes Geſicht, hagre Figuren, ein Kopf, der ſtatt der Haare mit Schlangen bedeckt iſt, empören unſre Sinne eben ſo ſehr, als ſie unſern Geſchmack beleidigen. Wenn aber dieſe Ungeheuer vorgeſtellt werden, wie ſie den Muttermörder Oreſtes verfolgen, wie ſie die Fackel in ihren Hän-

Händen ſchwingen, und ihn raſtlos von einem Orte zum andern jagen, bis ſie endlich, wenn die zürnende Gerechtigkeit verſöhnt iſt, in den Abgrund der Hölle verſchwinden, ſo verweilen wir mit einem angenehmen Grauſen bey dieſer Vorſtellung. Aber nicht bloſs die Gewiſſensangſt eines Verbrechers, welche durch die Furien verſinnlicht wird, ſelbſt ſeine pflichtwidrigen Handlungen, der wirkliche Aktus eines Verbrechens, kann uns in der Darſtellung gefallen. Die Medea des griechiſchen Trauerſpiels, Clytemneſtra, die ihren Gemahl ermordet, Oreſt der ſeine Mutter tödtet, erfüllen unſer Gemüth mit einer ſchauerlichen Luſt. Selbſt im gemeinen Leben entdecken wir, daſs uns gleichgültige, ja ſelbſt widrige und abſchreckende Gegenſtände zu intereſſiren anfangen, ſobald ſie ſich entweder dem Ungeheuren oder dem Schrecklichen nähern. Ein ganz gemeiner und unbedeutender Menſch fängt an, uns zu gefallen, ſobald eine heftige Leidenſchaft, die ſeinen Werth nicht im geringſten erhöht, ihn zu einem

Ge-

Gegenſtand der Furcht und des Schreckens macht; ſo wie ein gemeiner, nichts ſagender Gegenſtand für uns eine Quelle der Luſt wird, ſobald wir ihn ſo vergröſſern, daſs er unſer Faſſungsvermögen zu überſchreiten droht. Ein häſslicher Menſch wird noch häſslicher durch den Zorn, und doch kann er im Ausbruch dieſer Leidenſchaft, ſobald ſie nicht ins Lächerliche, ſondern ins Furchtbare verfällt, gerade noch den meiſten Reiz für uns haben. Selbſt bis zu den Thieren herab gilt dieſe Bemerkung. Ein Stier am Pfluge, ein Pferd am Karren, ein Hund, ſind gemeine Gegenſtände; reizen wir aber den Stier zum Kampfe, ſetzen wir das ruhige Pferd in Wuth, oder ſehen wir einen wüthenden Hund, ſo erheben ſich dieſe Thiere zu äſthetiſchen Gegenſtänden, und wir fangen an, ſie mit einem Gefühle zu betrachten, das an Vergnügen und Achtung grenzt. Der allen Menſchen gemeinſchaftliche Hang zum Leidenſchaftlichen, die Macht der ſympathetiſchen Gefühle, die uns in der Natur zum Anblick des Leidens,

dens, des Schreckens, des Entſetzens hintreibt, die in der Kunſt ſoviel Reiz für uns hat, die uns in das Schauſpielhaus lockt, die uns an den Schilderungen groſſer Unglücksfälle ſoviel Geſchmack finden läſst, alles dieſs beweiſt für eine vierte Quelle von Luſt, die weder das Angenehme, noch das Gute, noch das Schöne zu erzeugen im Stande ſind.

Alle bisher angeführten Beyſpiele haben etwas objectives in der Empfindung, die ſie bey uns erregen, mit einander gemein. In allen empfangen wir eine Vorſtellung von Etwas, „das entweder unſere „ſinnliche Faſſungskraft oder unſere ſinn„liche Widerſtehungskraft überſchrei„tet, oder zu überſchreiten droht," jedoch ohne dieſe Überlegenheit, bis zur Unterdrückung jener beyden Kräfte zu treiben, und ohne die Beſtrebung zum Erkenntniſs oder zum Widerſtand in uns niederzuſchlagen. Ein Mannichfaltiges wird uns dort gegeben, welches in Einheit zuſammen zu faſſen unſer anſchauendes Vermögen

bis

bis an ſeine Grenzen treibt. Eine Kraft wird uns hier vorgeſtellt, gegen welche die unſrige verſchwindet, die wir aber doch damit zu vergleichen genöthigt werden. Entweder iſt es ein Gegenſtand, der ſich unſerm Anſchauungsvermögen zugleich darbietet und entzieht, und das Beſtreben zur Vorſtellung weckt, ohne es Befriedigung hoffen zu laſſen; oder es iſt ein Gegenſtand, der gegen unſer Daſeyn ſelbſt feindlich aufzuſtehen ſcheint, uns gleichſam zum Kampf herausfodert, und für den Ausgang beſorgt macht. Eben ſo iſt in allen angeführten Fällen die nämliche Wirkung auf das Empfindungsvermögen ſichtbar. Alle ſetzen das Gemüth in eine unruhige Bewegung und ſpannen es an. Ein gewiſſer Ernſt, der bis zur Feyerlichkeit ſteigen kann, bemächtigt ſich unſerer Seele, und indem ſich in den ſinnlichen Organen deutliche Spuren von Beängſtigung zeigen, ſinkt der nachdenkende Geiſt in ſich ſelbſt zurück, und ſcheint ſich auf ein erhöhtes Bewuſstſeyn ſeiner ſelbſtſtändigen Kraft und Würde zu ſtützen. Dieſes Bewuſstſeyn

ſeyn muſs ſchlechterdings überwiegend ſeyn, wenn das Groſse oder das Schreckliche einen äſthetiſchen Werth für uns haben ſoll. Weil ſich nun das Gemüth bey ſolchen Vorſtellungen begeiſtert und über ſich ſelbſt gehoben fühlt, ſo bezeichnet man ſie mit dem Namen des Erhabenen, ob gleich den Gegenſtänden ſelbſt objectiv nichts Erhabenes zukommt, und es alſo wohl ſchicklicher wäre, ſie erhebend zu nennen.

Wenn ein Object erhaben heiſsen ſoll, ſo muſs es ſich unſeren ſinnlichen Vermögen entgegenſetzen. Es laſſen ſich aber überhaupt zwey verſchiedene Verhältniſſe denken, in welchen die Dinge zu unſrer Sinnlichkeit ſtehen können, und dieſen gemäſs muſs es auch zwey verſchiedene Arten des Widerſtandes geben. Entweder werden ſie als Objecte betrachtet, von denen wir uns ein Erkenntniſs verſchaffen wollen, oder ſie werden als eine Macht angeſehen, mit der wir die unſrige vergleichen. Nach dieſer Eintheilung giebt

es

es auch zwey Gattungen des Erhabenen, das Erhabene der Erkenntniſs und das Erhabene der Kraft.

Nun tragen aber die ſinnlichen Vermögen nichts weiter zur Erkenntniſs bey, als daſs ſie den gegebenen Stoff auffaſſen und das Mannichfaltige deſſelben im Raum und in der Zeit aneinander ſetzen. Dieſes Mannichfaltige zu unterſcheiden, und zu ſortiren, iſt das Geſchäft des Verſtandes, nicht der Einbildungskraft. Für den Verſtand allein giebt es ein Verſchiedenes, für die Einbildungskraft (als Sinn) bloſs ein Gleichartiges, und es iſt alſo bloſs die Menge des Gleichartigen (die Quantität nicht die Qualität), was bey der ſinnlichen Auffaſſung der Erſcheinungen einen Unterſchied machen kann. Soll alſo das ſinnliche Vorſtellungsvermögen an einem Gegenſtand erliegen, ſo muſs dieſer Gegenſtand durch ſeine Quantität für die Einbildungskraft überſteigend ſeyn. Das Erhabene der Erkenntniſs beruht demnach auf der Zahl oder der Gröſse,

und

und kann darum auch das mathemathiſche heiſsen *).

Von der
äſthetiſchen Gröſsenſchätzung.

Ich kann mir von der Quantität eines Gegenſtandes vier, von einander ganz verſchiedene, Vorſtellungen machen.

Der Thurm, den ich vor mir ſehe, iſt eine Gröſse.

Er iſt zweyhundert Ellen hoch.

Er iſt hoch.

Er iſt ein hoher (erhabener) Gegenſtand.

Es leuchtet in die Augen, daſs durch jedes dieſer viererley Urtheile, welche ſich doch ſämmtlich auf die Quantität des Thurms beziehen, etwas ganz verſchiedenes ausgeſagt wird. In den beyden erſten

*) Siehe Kants Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft.

sten Urtheilen wird der Thurm blofs als ein Quantum (als eine Gröfse) in den zwey übrigen wird er als ein *magnum* (als etwas Grofses) betrachtet.

Alles, was Theile hat, ist ein Quantum. Jede Anschauung, jeder Verstandesbegriff hat eine Gröfse, so gewifs dieser eine Sphäre und jene einen Innhalt hat. Die Quantität überhaupt kann also nicht gemeint seyn, wenn man von einem Gröfsenunterschied unter den Objekten redet. Die Rede ist hier von einer solchen Quantität, die einem Gegenstande vorzugsweise zukommt, d. h. die nicht blofs ein *quantum*, sondern zugleich ein *magnum* ist.

Bey jeder Gröfse denkt man sich eine Einheit, zu welcher mehrere gleichartige Theile verbunden sind. Soll also ein Unterschied zwischen Gröfse und Gröfse statt finden, so kann er nur darinn liegen, dafs in der Einen mehr, in der andern weniger Theile zur Einheit verbunden sind, oder, dafs die Eine nur einen Theil in der an-

dern ausmacht. Dasjenige Quantum, welches ein anderes Quantum als Theil in ſich enthält, iſt gegen dieſes Quantum ein *magnum*.

Unterſuchen, wie oft ein beſtimmtes Quantum in einem andern enthalten iſt, heiſst dieſes Quantum meſſen (wenn es ſtetig) oder es zählen (wenn es nicht ſtetig iſt). Auf die zum Maafs genommene Einheit kommt es alſo jederzeit an, ob wir einen Gegenſtand als ein Magnum betrachten ſollen, d. h. alle Gröfse iſt ein Verhältniſsbegriff.

Gegen ihr Maafs gehalten iſt jede Gröfse ein Magnum, und noch mehr iſt ſie es gegen das Maafs ihres Maafses, mit welchem verglichen dieſes ſelbſt wieder ein Magnum iſt. Aber ſo wie es herabwärts geht, geht es auch aufwärts. Jedes Magnum iſt wieder klein, ſobald wir es uns in einem andern enthalten denken, und wo gibt es hier eine Grenze, da wir jede noch ſo groſse Zahlreihe mit ſich ſelbſt wieder multipliziren können?

Auf

Auf dem Wege der Meſſung können wir alſo zwar auf die komparative, aber nie auf die abſolute Gröſse ſtoſsen, auf diejenige nämlich, welche in keinem andern Quantum mehr enthalten ſeyn kann, ſondern alle andern Gröſsen unter ſich befaſſet. Nichts würde uns ja hindern, daſs dieſelbe Verſtandeshandlung, die uns eine ſolche Gröſse lieferte, uns auch das Duplum derſelben lieferte, weil der Verſtand ſucceſſiv verfährt, und von Zahlbegriffen geleitet ſeine Syntheſe ins Unendliche fortſetzen kann. So lange ſich noch beſtimmen läſst, wie groſs ein Gegenſtand ſey, iſt er noch nicht (ſchlechthin) groſs, und kann durch dieſelbe Operation der Vergleichung zu einem ſehr kleinen herabgewürdiget werden. Dieſem nach könnte es in der Natur nur eine einzige Gröſse *per excellentiam* geben, nämlich das unendliche Ganze der Natur ſelbſt, dem aber nie eine Anſchauung entſprechen, und deſſen Syntheſis in keiner Zeit vollendet werden kann. Da ſich das Reich der Zahl nie erſchöpfen läſst, ſo

müſste es der Verſtand ſeyn, der ſeine Syntheſis endigt. Er ſelbſt müſste irgend eine Einheit als höchſtes und äuſserſtes Maafs aufſtellen, und was darüber hinausragt, ſchlechthin für groſs erklären.

Dieſs geſchieht auch wirklich, wenn ich von dem Thurm, der vor mir ſteht, ſage, er ſey hoch, ohne ſeine Höhe zu beſtimmen. Ich gebe hier kein Maafs der Vergleichung, und doch kann ich dem Thurm die abſolute Gröſse nicht zuſchreiben, da mich gar nichts hindert, ihn noch gröſser anzunehmen. Mir muſs alſo ſchon durch den bloſsen Anblick des Thurmes ein äuſserſtes Maafs gegeben ſeyn, und ich muſs mir einbilden können, durch meinen Ausdruck: dieſer Thurm iſt hoch, auch jedem andern dieſes äuſserſte Maafs vorgeſchrieben zu haben. Dieſes Maafs liegt alſo ſchon in dem Begriffe eines Thurmes, und es iſt kein andres, als der Begriff ſeiner Gattungsgröſse.

Jedem

Jedem Dinge iſt ein gewiſſes Maximum der Gröſse entweder durch ſeine Gattung (wenn es ein Werk der Natur iſt) oder (wenn es ein Werk der Freyheit iſt) durch die Schranken der ihm zu Grunde liegenden Urſache und durch ſeinen Zweck vorgeſchrieben. Bey jeder Wahrnehmung von Gegenſtänden wenden wir, mit mehr oder weniger Bewuſstſeyn, dieſes Gröſſenmaafs an; aber unſere Empfindungen ſind ſehr verſchieden, je nachdem das Maafs, welches wir zum Grund legen, zufälliger oder nothwendiger iſt. Überſchreitet ein Object den Begriff ſeiner Gattungsgröſse, ſo wird es uns gewiſſermaafsen in Verwunderung ſetzen. Wir werden überraſcht, und unſre Erfahrung erweitert ſich, aber in ſofern wir an dem Gegenſtand ſelbſt kein Intereſſe nehmen, bleibt es bloſs bey dieſem Gefühle einer übertroffenen Erwartung. Wir haben jenes Maafs nur aus einer Reihe von Erfahrungen abgezogen, und es iſt gar keine Nothwendigkeit vorhanden, daſs es immer zutreffen muſs. Überſchreitet hingegen ein Erzeugniſs der Frey-

Freyheit den Begriff, den wir uns von den Schranken seiner Ursache machten, so werden wir schon eine gewisse Bewunderung empfinden. Es ist hier nicht blos die übertroffene Erwartung, es ist zugleich eine Entledigung von Schranken, was uns bey einer solchen Erfahrung überrascht. Dort blieb unsre Aufmerksamkeit blos bey dem Produkte stehen, das an sich selbst gleichgültig war; hier wird sie auf die hervorbringende Kraft hingezogen, welche moralisch oder doch einem moralischen Wesen angehörig ist, und uns also nothwendig interessieren muss. Dieses Interesse wird in eben dem Grade steigen, als die Kraft, welche das wirkende Principium ausmachte, edler und wichtiger, und die Schranke, welche wir überschritten finden, schwerer zu überwinden ist. Ein Pferd von ungewöhnlicher Grösse wird uns angenehm befremden, aber noch mehr der geschickte und starke Reiter, der es bändigt. Sehen wir ihn nun gar mit diesem Pferd über einen breiten und tiefen Graben setzen, so erstaunen wir, und ist

es

es eine feindliche Fronte, gegen welche wir ihn losſprengen ſehen, ſo geſellt ſich zu dieſem Erſtaunen Achtung, und es geht in Bewunderung über. In dem letztern Fall behandeln wir ſeine Handlung als eine dynamiſche Gröſse, und wenden unſern Begriff von menſchlicher Tapferkeit als Maasſtab darauf an, wo es nun darauf ankommt, wie wir uns ſelbſt fühlen, und was wir als äuſserſte Grenze der Herzhaftigkeit betrachten.

Ganz anders hingegen verhält es ſich, wenn der Gröſsenbegriff des Zwecks überſchritten wird. Hier legen wir keinen empiriſchen und zufälligen, ſondern einen rationalen und alſo nothwendigen Maasſtab zum Grunde, der nicht überſchritten werden kann, ohne den Zweck des Gegenſtandes zu vernichten. Die Gröſse eines Wohnhauſes iſt einzig durch ſeinen Zweck beſtimmt, die Gröſse eines Thurms kann bloſs durch die Schranken der Architektur beſtimmt ſeyn. Finde ich daher das Wohnhaus für ſeinen Zweck zu groſs, ſo muſs

es

es mir nothwendig mifsfallen. Finde ich hingegen den Thurm meine Idee von Thurmeshöhen überſteigend, ſo wird er mich nur deſto mehr ergötzen. Warum? Jenes iſt ein Widerſpruch, dieſes nur eine unerwartete Übereinſtimmung mit dem was ich ſuche. Ich kann es mir ſehr wohl gefallen laſſen, das eine Schranke erweitert, aber nicht, dafs eine Abſicht verfehlt wird.

Wenn ich nun von einem Gegenſtand ſchlechtweg ſage, er ſey grofs, ohne hinzuzuſetzen, wie grofs er ſey, ſo erkläre ich ihn dadurch gar nicht für etwas abſolut grofses, dem kein Maasſtab gewachſen iſt; ich verſchweige blofs das Maafs, dem ich ihn unterwerfe, in der Vorausſetzung, dafs es in ſeinem blofsen Begriff ſchon enthalten ſey. Ich beſtimme ſeine Gröfse zwar nicht ganz, nicht gegen alle denkbaren Dinge, aber doch zum Theil, und gegen eine gewiſſe Klaſſe von Dingen, alſo doch immer objektiv und logiſch, weil ich ein Verhältnifs ausſage, und nach einem Begriffe verfahre.

Die-

Dieſer Begriff kann aber empiriſch, alſo zufällig ſeyn, und mein Urtheil wird in dieſem Fall nur ſubjektive Gültigkeit haben. Ich mache vielleicht zur Gattungsgröſse, was nur die Gröſse gewiſſer Arten iſt, ich erkenne vielleicht für eine objektive Grenze, was nur die Grenze meines Subjektes iſt, ich lege vielleicht der Beurtheilung meinen Privatbegriff von dem Gebrauch und dem Zweck eines Dinges unter. Der Materie nach kann alſo meine Gröſsenſchätzung ganz ſubjektiv ſeyn, ob ſie gleich der Form nach objektiv, d. i. wirkliche Verhältniſsbeſtimmung iſt. Der Europäer hält den Patagonen für einen Rieſen, und ſein Urtheil hat auch volle Gültigkeit bey demjenigen Völkerſtamm, von dem er ſeinen Begriff menſchlicher Gröſse entlehnte; in Patagonien hingegen wird er Widerſpruch finden. Nirgends wird man den Einfluſs ſubjektiver Gründe auf die Urtheile der Menſchen mehr gewahr, als bey ihrer Gröſsenſchätzung, ſowohl bey körperlichen als bey unkörperlichen Dingen. Jeder Menſch,

kann

kann man annehmen, hat ein gewisses Kraft- und Tugendmaafs in sich, wornach er sich bey der Gröfsenschätzung moralischer Handlungen richtet. Der Geizhals wird das Geschenk eines Guldens für eine sehr grofse Anstrengung seiner Freygebigkeit halten, wenn der Grofsmüthige mit der dreyfachen Summe noch zu wenig zu geben glaubt. Der Mensch von gemeinem Schlag hält schon das Nichtbetrügen für einen grofsen Beweis seiner Ehrlichkeit; ein anderer von zartem Gefühl trägt manchmal Bedenken, einen erlaubten Gewinn zu nehmen.

Obgleich in allen diesen Fällen das Maafs subjektiv ist, so ist die Messung selbst immer objektiv; denn man darf nur das Maafs allgemein machen, so wird die Gröfsenbestimmung allgemein eintreffen. So verhält es sich wirklich mit den objektiven Maafsen, die im allgemeinen Gebrauche sind, ob sie gleich alle einen subjektiven Ursprung haben, und von dem menschlichen Körper hergenommen sind.

Alle

Alle vergleichende Gröſsenſchätzung aber, ſie mag nun idealiſch oder körperlich, ſie mag ganz oder nur zum Theil beſtimmend ſeyn, führt nur zur relativen und niemals zur abſoluten Gröſse; denn wenn ein Gegenſtand auch wirklich das Maafs überſteigt, welches wir als ein höchſtes und äuſserſtes annehmen, ſo kann ja immer noch gefragt werden, um wieviel mal er es überſteige. Er iſt zwar ein Groſses gegen ſeine Gattung, aber noch nicht das Gröſstmögliche, und wenn die Schranke einmal überſchritten iſt, ſo kann ſie ins Unendliche fort überſchritten werden. Nun ſuchen wir aber die abſolute Gröſse, weil dieſe allein den Grund eines Vorzugs in ſich enthalten kann; da alle komparativen Gröſsen, als ſolche betrachtet, einander gleich ſind. Weil nichts den Verſtand nöthigen kann, in ſeinem Geſchäft ſtill zu ſtehen, ſo muſs es die Einbildungskraft ſeyn, welche demſelben eine Grenze ſetzt. Mit andern Worten: Die Gröſsenſchätzung muſs aufhören logiſch zu ſeyn, ſie muſs äſthetiſch verrichtet werden. Wenn

Wenn ich eine Gröſse logiſch ſchätze, ſo beziehe ich ſie immer auf mein Erkenntnisvermögen; wenn ich ſie äſthetiſch ſchätze, ſo beziehe ich ſie auf mein Empfindungsvermögen. Dort erfahre ich etwas von dem Gegenſtand, hier hingegen erfahre ich blos an mir ſelbſt etwas, auf Veranlaſſung der vorgeſtellten Gröſse des Gegenſtandes. Dort erblicke ich etwas auſser mir, hier etwas in mir. Ich meſſe alſo auch eigentlich nicht mehr, ich ſchätze keine Gröſse mehr, ſondern ich ſelbſt werde mir augenblicklich zu einer Gröſse, und zwar zu einer unendlichen. Derjenige Gegenſtand, der mich mir ſelbſt zu einer unendlichen Gröſse macht, heiſst erhaben.

Das Erhabene der Gröſse iſt alſo keine objektive Eigenſchaft des Gegenſtandes, dem es beygelegt wird; es iſt blos die Wirkung unſers eigenen Subjekts auf Veranlaſſung jenes Gegenſtandes. Es entſpringt eines Theils aus dem vorgeſtellten Unvermögen der Einbildungskraft, die,

die, von der Vernunft als Foderung aufgeſtellte Totalität in Darſtellung der Gröfse zu erreichen, andern Theils aus dem vorgeſtellten Vermögen der Vernunft, eine ſolche Foderung aufſtellen zu können. Auf das erſte gründet ſich die zurückſtofsende, auf das zweyte die anziehende Kraft des Grofsen und des Sinnlich-unendlichen.

Obgleich aber das Erhabene eine Erſcheinung iſt, welche erſt in unſerm Subjekt erzeugt wird, ſo mufs doch in den Objekten ſelbſt der Grund enthalten ſeyn, warum gerade nur dieſe und keine andern Objekte uns zu dieſem Gebrauch Anlafs geben. Und weil wir ferner bey unſerm Urtheil das Prädikat des Erhabenen in den Gegenſtand legen, (wodurch wir andeuten, dafs wir dieſe Verbindung nicht blofs willkührlich vornehmen, ſondern dadurch ein Geſetz für Jedermann aufzuſtellen meynen) ſo mufs in unſerm Subjekt ein nothwendiger Grund enthalten ſeyn, warum wir von einer gewiſſen

ſen Klaſſe von Gegenſtänden gerade dieſen und keinen andern Gebrauch machen.

Es giebt demnach innere und giebt äuſsere nothwendige Bedingungen des Mathematiſch-Erhabenen. Zu jenen gehört ein gewiſſes beſtimmtes Verhältniſs zwiſchen Vernunft und Einbildungskraft, zu dieſen ein beſtimmtes Verhältniſs des angeſchauten Gegenſtandes zu unſerm äſthetiſchen Gröſsenmaaſs.

Sowohl die Einbildungskraft als die Vernunft müſſen ſich mit einem gewiſſen Grad von Stärke äuſsern, wenn das Groſse uns rühren ſoll. Von der Einbildungskraft wird verlangt, daſs ſie ihr ganzes Comprehenſionsvermögen zu Darſtellung der Idee des Abſoluten aufbiete, worauf die Vernunft unnachläſslich dringt. Iſt die Phantaſie unthätig und träge, oder geht die Tendenz des Gemüths mehr auf Begriffe als auf Anſchauungen, ſo bleibt auch der erhabenſte Gegenſtand bloſs ein logiſches Objekt, und wird gar nicht vor das äſthetiſche

tiſche Forum gezogen. Dieſs iſt der Grund, warum Menſchen von überwiegender Stärke des analytiſchen Verſtandes für das äſthetiſch groſse ſelten viel Empfänglichkeit zeigen. Ihre Einbildungskraft iſt entweder nicht lebhaft genug, ſich auf Darſtellung des Abſoluten der Vernunft auch nur einzulaſſen, oder ihr Verſtand zu geſchäftig, den Gegenſtand ſich zuzueignen, und ihn aus dem Felde der Intuition in ſein diſkurſives Gebiet hinüber zu ſpielen.

Ohne eine gewiſſe Stärke der Phantaſie wird der groſse Gegenſtand gar nicht äſthetiſch, ohne eine gewiſſe Stärke der Vernunft hingegen wird der äſthetiſche nicht erhaben. Die Idee des Abſoluten erfodert ſchon eine mehr als gewöhnliche Entwicklung des höhern Vernunftvermögens, einen gewiſſen Reichthum an Ideen, und eine genauere Bekanntſchaft des Menſchen mit ſeinem edelſten Selbſt. Weſſen Vernunft noch gar keine Ausbildung empfangen hat, der wird von dem Groſsen der Sinne nie einen überſinnlichen Gebrauch zu machen

chen wiſſen. Die Vernunft wird ſich in das Geſchäft gar nicht miſchen, und es wird der Einbildungskraft allein, oder dem Verſtand allein überlaſſen bleiben. Die Einbildungskraft für ſich ſelbſt iſt aber weit entfernt, ſich auf eine Zuſammenfaſſung einzulaſſen, die ihr peinlich wird. Sie begnügt ſich alſo mit der bloſsen Auffaſſung und es fällt ihr gar nicht ein, ihren Darſtellungen Allheit geben zu wollen. Daher die ſtupide Unempfindlichkeit, mit der der Wilde im Schoofs der erhabenſten Natur und mitten unter den Symbolen des Unendlichen wohnen kann, ohne dadurch aus ſeinem thieriſchen Schlummer geweckt zu werden, ohne auch nur von weitem den groſsen Naturgeiſt zu ahnden, der aus dem Sinnlich-Unermeſslichen zu einer fühlenden Seele ſpricht.

Was der rohe Wilde mit dummer Gefühlloſigkeit anſtarrt, das flieht der entnervte Weichling als einen Gegenſtand des Grauens, der ihm nicht ſeine Kraft, nur ſeine Ohnmacht zeigt. Sein enges Herz

fühlt

fühlt ſich von groſsen Vorſtellungen peinlich auseinander geſpannt. Seine Phantaſie iſt zwar reizbar genug, ſich an der Darſtellung des Sinnlich Unendlichen zu verſuchen, aber ſeine Vernunft nicht ſelbſtſtändig genug, dieſes Unternehmen mit Erfolge zu endigen. Er will es erklimmen, aber auf halbem Wege ſinkt er ermattet hin. Er kämpft mit dem furchtbaren Genius, aber nur mit irdiſchen, nicht mit unſterblichen Waffen. Dieſer Schwäche ſich bewuſst entzieht er ſich lieber einem Anblick, der ihn niederſchlägt, und ſucht Hülfe bey der Tröſterin aller Schwachen, der Regel. Kann er ſich ſelbſt nicht aufrichten zu dem Groſsen der Natur, ſo muſs die Natur zu ſeiner kleinen Faſſungskraft herunter ſteigen. Ihre kühnen Formen muſs ſie mit künſtlichen vertauſchen, die ihr fremd aber ſeinem verzärtelten Sinne Bedürfniſs ſind. Ihren Willen muſs ſie ſeinem eiſernen Joch unterwerfen, und in die Feſſeln mathematiſcher Regelmäſsigkeit ſich ſchmiegen. So entſteht der ehemalige franzöſiſche Ge-

ſchmack in Gärten, der endlich faſt allgemein dem engliſchen gewichen iſt, aber ohne dadurch dem wahren Geſchmack merklich näher zu kommen. Denn der Charakter der Natur iſt eben ſo wenig bloſſe Mannichfaltigkeit als Einförmigkeit. Ihr geſetzter ruhiger Ernſt verträgt ſich eben ſo wenig mit dieſen ſchnellen und leichtſinnigen Übergängen, mit welchen man ſie in dem neuen Gartengeſchmack von einer Dekoration zur andern hinüber hüpfen läſst. Sie legt, indem ſie ſich verwandelt, ihre harmoniſche Einheit nicht ab, in beſcheidener Einfalt verbirgt ſie ihre Fülle, und auch in der üppigſten Freyheit ſehen wir ſie das Geſetz der Stetigkeit ehren *).

Zu

*) Die Gartenkunſt und die dramatiſche Dichtkunſt haben in neuern Zeiten ziemlich daſſelbe Schickſal, und zwar bey denſelben Nationen, gehabt. Dieſelbe Tyranney der Regel in den franzöſiſchen Gärten und in den franzöſiſchen Tragödien; dieſelbe bunte und wilde Regelloſigkeit in den Parks der Engländer und in ihrem Shakeſpear; und ſo wie der deutſche Geſchmack von jeher das Geſetz von den Aus-

Zu den objectiven Bedingungen des Mathematiſch-Erhabenen gehört fürs erſte, daſs der Gegenſtand, den wir dafür erkennen ſollen, ein Ganzes ausmache und alſo Einheit zeige; fürs zweyte, daſs er uns das höchſte ſinnliche Maaſs, womit wir alle Gröſsen zu meſſen pflegen, völlig unbrauchbar mache. Ohne das erſte würde die Einbildungskraft gar nicht aufgefodert werden, eine Darſtellung ſeiner Totalität zu verſuchen, ohne das zweyte würde ihr dieſer Verſuch nicht verunglücken können.

Der Horizont übertrifft jede Gröſse, die uns irgend vor Augen kommen kann, denn alle Raumgröſsen müſſen ja in demſelben liegen. Nichts deſtoweniger bemerken wir, daſs oft ein einziger Berg, der ſich darinn erhebt, uns einen weit ſtärkern Eindruck des Erhabenen zu geben im Stand iſt, als der ganze Geſichtskreis,

Ausländern empfangen, ſo muſste er auch in dieſem Stück zwiſchen jenen beiden Extremen hin und herſchwanken.

der nicht nur diesen Berg, sondern noch tausend andere Gröfsen in sich befafst. Das kommt daher, weil uns der Horizont nicht als ein einziges Objekt erscheint, und wir also nicht eingeladen werden, ihn in ein Ganzes der Darstellung zusammen zu fassen. Entfernt man aber aus dem Horizont alle Gegenstände, welche den Blick insbesondere auf sich ziehen, denkt man sich auf eine weite und ununterbrochene Ebene oder auf die offenbare See, so wird der Horizont selbst zu einem Objekt, und zwar zu dem erhabensten, was dem Aug je erscheinen kann. Die Kreisfigur des Horizonts trägt zu diesem Eindruck besonders viel bey, weil sie an sich selbst so leicht zu fassen ist, und die Einbildungskraft sich um so weniger erwehren kann, die Vollendung derselben zu versuchen.

Der ästhetische Eindruck der Gröfse beruht aber darauf, dafs die Einbildungskraft die Totalität der Darstellung an dem gegebenen Gegenstande fruchtlos versucht,

ſucht, und dieſs kann nur dadurch geſchehen, daſs das höchſte Gröſsenmaaſs, welches ſie auf einmal deutlich faſſen kann, ſo vielmal zu ſich ſelbſt addiert, als der Verſtand deutlich zuſammen denken kann, für den Gegenſtand zu klein iſt. Daraus aber ſcheint zu folgen, daſs Gegenſtände von gleicher Gröſse auch einen gleich erhabenen Eindruck machen müſsten, und daſs der mindergroſse dieſen Eindruck weniger werde hervor bringen können, wogegen doch die Erfahrung ſpricht. Denn nach dieſer erſcheint der Theil nicht ſelten erhabener als das Ganze, der Berg oder der Thurm erhabener als der Himmel, in den er hinaufragt, der Fels erhabener als das Meer, deſſen Wellen ihn umſpühlen. Man muſs ſich aber hier der vorhin erwähnten Bedingung erinnern, vermöge welcher der äſthetiſche Eindruck nur dann erfolgt, wenn ſich die Imagination auf Allheit des Gegenſtandes einläſst. Unterläſst ſie dieſes bey dem weit gröſseren Gegenſtand, und beobachtet es hingegen bey dem Mindergroſsen, ſo kann ſie

von

von dem letztern ästhetisch gerührt, und doch gegen den ersten unempfindlich seyn. Denkt sie sich aber diesen als eine Gröfse, so denkt sie ihn zugleich als Einheit, und dann mufs er nothwendig einen verhältnifsmäfsig stärkeren Eindruck machen, als er jenen an Gröfse übertrifft.

Alle sinnliche Gröfsen sind entweder im Raum (ausgedehnte Gröfsen) oder in der Zeit (Zahlgröfsen). Ob nun gleich jede ausgedehnte Gröfse zugleich eine Zahlgröfse ist, (weil wir auch das im Raum gegebene in der Zeit auffassen müssen) so ist dennoch die Zahlgröfse selbst nur in sofern, als ich sie in eine Raumgröfse verwandle, erhaben. Die Entfernung der Erde vom Sirius ist zwar ein ungeheures Quantum in der Zeit, und wenn ich sie in Allheit begreifen will, für meine Phantasie überschwenglich; aber ich lasse mich auch nimmermehr darauf ein, diese Zeitgröfse anzuschauen, sondern helfe mir durch Zahlen, und nur alsdann, wenn ich mich erinnere, dafs die höchste Raumgröfse, die

ich

ich in Einheit zuſammen faſſen kann, z. B. ein Gebirge dennoch ein viel zu kleines und ganz unbrauchbares Maaſs für dieſe Entfernung iſt, erhalte ich den erhabenen Eindruck. Das Maaſs für dieſelbe nehme ich alſo doch von ausgedehnten Gröſsen, und auf das Maaſs kommt es ja eben an, ob ein Objekt uns groſs erſcheinen ſoll.

Das Groſse im Raum zeigt ſich entweder in Längen oder in Höhen, (wozu auch die Tiefen gehören: denn die Tiefe iſt nur eine Höhe unter uns, ſo wie die Höhe eine Tiefe über uns genannt werden kann. Daher die Lateiniſchen Dichter auch keinen Anſtand nehmen, den Ausdruck *profundus* auch von Höhen zu gebrauchen:

ni faceret, maria ac terras coelumque profundum
quippe ferant rapidi ſecum. —

Höhen erſcheinen durchaus erhabener, als gleich

gleich groſse Längen, wovon der Grund zum Theil darinn liegt, daſs ſich das dynamiſcherhabene mit dem Anblick der erſtern verbindet. Eine bloſse Länge, wie unabſehlich ſie auch ſey, hat gar nichts furchtbares an ſich, wohl aber eine Höhe, weil wir von dieſer herab ſtürzen können. Aus demſelben Grund iſt eine Tiefe noch erhabener als eine Höhe, weil die Idee des Furchtbaren ſie unmittelbar begleitet. Soll eine groſse Höhe ſchreckhaft für uns ſeyn, ſo müſſen wir uns erſt hinaufdenken, und ſie alſo in eine Tiefe verwandeln. Man kann dieſe Erfahrung leicht machen, wenn man einen mit blau untermiſchten bewölkten Himmel in einem Brunnen oder ſonſt in einem dunkeln Waſſer betrachtet, wo ſeine unendliche Tiefe einen ungleich ſchauerlicheren Anblick als ſeine Höhe giebt. Daſſelbe geſchieht in noch höherem Grade, wenn man ihn rücklings betrachtet, als wodurch er gleichfalls zu einer Tiefe wird, und, weil er das einzige Objekt iſt, das in das Auge fällt, unſre Einbildungskraft zu Darſtellung ſeiner Totalität

tät unwiderſtehlich nöthigt. Höhen und Tiefen wirken nämlich auch ſchon deſswegen ſtärker auf uns, weil die Schätzung ihrer Gröſse durch keine Vergleichung geſchwächt wird. Eine Länge hat an dem Horizont immer einen Maafsſtab, unter welchem ſie verliert, denn ſoweit ſich eine Länge erſtreckt, ſoweit erſtreckt ſich auch der Himmel. Zwar iſt auch das höchſte Gebirge gegen die Höhe des Himmels klein, aber das lehrt bloſs der Verſtand, nicht das Auge, und es iſt nicht der Himmel, der durch ſeine Höhe die Berge niedrig macht, ſondern die Berge ſind es, die durch ihre Gröſse die Höhe des Himmels zeigen.

Es iſt daher nicht bloſs eine optiſch richtige, ſondern auch eine ſymboliſch wahre Vorſtellung, wenn es heiſst, daſs der Atlas den Himmel ſtütze. So wie nämlich der Himmel ſelbſt auf dem Atlas zu ruhen ſcheint, ſo ruht unſere Vorſtellung von der Höhe des Himmels auf der Höhe des Atlas. Der

Berg

Berg trägt alſo, in figürlichem Sinne, wirklich den Himmel, denn er hält denſelben für unſre ſinnliche Vorſtellung in der Höhe. Ohne den Berg würde der Himmel fallen, d. h. er wurde optiſch von ſeiner Höhe ſinken und erniedriget werden.

III.

Ueber den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden.

Wie ſehr auch einige neuere Aeſthetiker ſichs zum Geſchäft machen, die Künſte der Phantaſie und Empfindung gegen den allgemeinen Glauben, daſs ſie auf Vergnügen abzwecken, wie gegen einen herabſetzenden Vorwurf zu vertheidigen, ſo wird dieſer Glaube dennoch, nach wie vor, auf ſeinem feſten Grunde beſtehen, und die ſchönen Künſte werden ihren althergebrachten unabſtreitbaren und wohlthätigen Beruf nicht gern mit einem neuen ver-

vertauſchen, zu welchem man ſie groſsmüthig erhöhen will. Unbeſorgt, daſs ihre auf unſer Vergnügen abzielende Beſtimmung ſie erniedrige, werden ſie vielmehr auf den Vorzug ſtolz ſeyn, dasjenige unmittelbar zu leiſten, was alle übrigen Richtungen und Thätigkeiten des menſchlichen Geiſtes nur mittelbar erfüllen. Daſs der Zweck der Natur mit dem Menſchen ſeine Glückſeligkeit ſey, wenn auch der Menſch ſelbſt in ſeinem moraliſchen Handeln von dieſem Zwecke nichts wiſſen ſoll, wird wohl niemand bezweifeln, der überhaupt nur einen Zweck in der Natur annimmt. Mit dieſer alſo, oder vielmehr mit ihrem Urheber haben die ſchönen Künſte ihren Zweck gemein, Vergnügen auszuſpenden und Glückliche zu machen. Spielend verleihen ſie, was ihre ernſtern Schweſtern uns erſt mühſam erringen laſſen; ſie verſchenken, was dort erſt der ſauer erworbene Preis vieler Anſtrengungen zu ſeyn pflegt. Mit anſpannendem Fleiſse müſſen wir die Vergnügungen des Verſtandes, mit ſchmerzhaften

ten Opfern die Billigung der Vernunft, die Freuden der Sinne durch harte Entbehrungen erkaufen, oder das Uebermaafs derſelben durch eine Kette von Leiden büſsen; die Kunſt allein gewährt uns Genüſſe, die nicht erſt abverdient werden dürfen, die kein Opfer koſten, die durch keine Reue erkauft werden. Wer wird aber das Verdienſt, auf dieſe Art zu ergötzen, mit dem armſeligen Verdienſt, zu beluſtigen, in eine Klaſſe ſetzen? Wer ſich einfallen laſſen, der ſchönen Kunſt blofs deswegen jenen Zweck abzuſprechen, weil ſie über dieſen erhaben iſt?

Die wohlgemeinte Abſicht, das Moraliſchgute überall als höchſten Zweck zu verfolgen, die in der Kunſt ſchon ſo manches Mittelmäſsige erzeugte und in Schutz nahm, hat auch in der Theorie einen ähnlichen Schaden angerichtet. Um den Künſten einen recht hohen Rang anzuweiſen, um ihnen die Gunſt des Staats, die Ehrfurcht aller Menſchen zu erwerben, vertreibt man ſie aus ihrem eigen-

thüm-

thümlichen Gebieth, um ihnen einen Beruf aufzudringen, der ihnen fremd und ganz unnatürlich iſt. Man glaubt ihnen einen groſsen Dienſt zu erweiſen, indem man ihnen, anſtatt des frivolen Zwecks zu ergötzen, einen moraliſchen unterſchiebt, und ihr ſo ſehr in die Augen fallender Einfluſs auf die Sittlichkeit muſs dieſe Behauptung unterſtützen. Man findet es widerſprechend, daſs dieſelbe Kunſt, die den höchſten Zweck der Menſchheit in ſo groſsem Maaſse befördert, nur beiläufig dieſe Wirkung leiſten und einen ſo gemeinen Zweck, wie man ſich das Vergnügen denkt, zu ihrem letzten Augenmerk haben ſollte. Aber dieſen anſcheinenden Widerſpruch würde, wenn wir ſie hätten, eine bündige Theorie des Vergnügens und eine vollſtändige Philoſophie der Kunſt ſehr leicht zu heben im Stande ſeyn. Aus dieſer würde ſich ergeben, daſs ein freyes Vergnügen, ſo wie die Kunſt es hervorbringt, durchaus auf moraliſchen Bedingungen beruhe, daſs die ganze ſittliche Natur des Menſchen dabey thätig ſey.

ſey. Aus ihr würde ſich ferner ergeben, daſs die Hervorbringung dieſes Vergnügens ein Zweck ſey, der ſchlechterdings nur durch moraliſche Mittel erreicht werden könne, daſs alſo die Kunſt, um das Vergnügen als ihren wahren Zweck vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müſſe. Für die Würdigung der Kunſt iſt es aber vollkommen einerley, ob ihr Zweck ein moraliſcher ſey, oder ob ſie ihren Zweck nur durch moraliſche Mittel erreichen könne, denn in beyden Fällen hat ſie es mit der Sittlichkeit zu thun, und muſs mit dem ſittlichen Gefühl im engſten Einverſtändniſs handeln; aber für die Vollkommenheit der Kunſt iſt es nichts weniger als einerlei, welches von beiden ihr Zweck und welches das Mittel iſt. Iſt der Zweck ſelbſt moraliſch, ſo verliert ſie das, wodurch ſie allein mächtig iſt, ihre Freiheit, und das, wodurch ſie ſo allgemein wirkſam iſt, den Reiz des Vergnügens. Das Spiel verwandelt ſich in ein ernſthaftes Geſchäft; und doch iſt es gerade das Spiel, wodurch

ſie

ſie das Geſchäft am beſten vollführen kann. Nur indem ſie ihre *höchſte* äſthetiſche Wirkung erfüllt, wird ſie einen wohlthätigen Einfluſs auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem ſie ihre völlige Freiheit ausübt, kann ſie ihre höchſte äſthetiſche Wirkung erfüllen.

Es iſt ferner gewiſs, daſs jedes Vergnügen, in ſofern es aus ſittlichen Quellen flieſst, den Menſchen ſittlich verbeſſert, und daſs hier die Wirkung wieder zur Urſache werden muſs. Die Luſt am Schönen, am Rührenden, am Erhabenen ſtärkt unſre moraliſchen Gefühle, wie das Vergnügen am Wohlthun, an der Liebe u. ſ. f. alle dieſe Neigungen ſtärkt. Eben ſo, wie ein vergnügter Geiſt das gewiſſe Loos eines ſittlich vortrefflichen Menſchen iſt, ſo iſt ſittliche Vortrefflichkeit gern die Begleiterin eines vergnügten Gemüths. Die Kunſt wirkt alſo nicht deswegen allein ſittlich, weil ſie durch ſittliche Mittel ergötzt, ſondern auch deswegen, weil das Vergnügen ſelbſt, das die Kunſt gewährt, ein Mittel zur Sittlichkeit wird.

Die

Die Mittel, wodurch die Kunſt ihren Zweck erreicht, ſind ſo vielfach, als es überhaupt Quellen eines freyen Vergnügens giebt. Frey aber nenne ich dasjenige Vergnügen, wobey die geiſtigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft thätig ſind und wo die Empfindung durch eine Vorſtellung erzeugt wird; im Gegenſatz von dem phyſiſchen oder ſinnlichen Vergnügen, wobey die Seele einer blinden Naturnothwendigkeit unterworfen wird, und die Empfindung unmittelbar auf ihre phyſiſche Urſache erfolgt. Die ſinnliche Luſt iſt die einzige, die vom Gebiet der ſchönen Kunſt ausgeſchloſſen wird, und eine Geſchicklichkeit, die ſinnliche Luſt zu erwecken, kann ſich nie oder alsdann nur zur Kunſt erheben, wenn die ſinnlichen Eindrücke nach einem Kunſtplan geordnet, verſtärkt oder gemäſsigt werden, und dieſe Planmäſsigkeit durch die Vorſtellung erkannt wird. Aber auch in dieſem Fall wäre nur dasjenige an ihr Kunſt, was der Gegenſtand eines freyen Vergnügens iſt, nehmlich der Geſchmack in der

Anordnung, der unſern Verſtand ergötzt, nicht die phyſiſchen Reize ſelbſt, die nur unſre Sinnlichkeit vergnügen.

Die allgemeine Quelle jedes, auch des ſinnlichen, Vergnügens iſt Zweckmäſsigkeit. Das Vergnügen iſt ſinnlich, wenn die Zweckmäſsigkeit nicht durch die Vorſtellungskräfte erkannt wird, ſondern bloſs durch das Geſetz der Nothwendigkeit die Empfinduug des Vergnügens zur phyſiſchen Folge hat. So erzeugt eine zweckmäſsige Bewegung des Bluts und der Lebensgeiſter in einzelnen Organen oder in der ganzen Maſchine die körperliche Luſt mit allen ihren Arten und Modificationen; wir fühlen dieſe Zweckmäſsigkeit durch das Medium der angenehmen Empfindung, aber wir gelangen zu keiner, weder klaren noch verworrenen Vorſtellung von ihr.

Das Vergnügen iſt frey, wenn wir uns die Zweckmäſsigkeit vorſtellen, und die angenehme Empfindung die Vorſtellung begleitet; alle Vorſtellungen alſo, wodurch

wir

wir Übereinſtimmung und Zweckmäſsigkeit erfahren, ſind Quellen eines freyen Vergnügens, und in ſofern fähig, von der Kunſt zu dieſer Abſicht gebraucht zu werden. Sie erſchöpfen ſich in folgenden Klaſſen: Gut, Wahr, Vollkommen, Schön, Rührend, Erhaben. Das Gute beſchäftigt unſre Vernunft, das Wahre und Vollkommene den Verſtand; das Schöne den Verſtand mit der Einbildungskraft, das Rührende und Erhabene die Vernunft mit der Einbildungskraft. Zwar ergötzt auch ſchon der Reiz oder die zur Thätigkeit aufgefoderte Kraft, aber die Kunſt bedient ſich des Reizes nur, um die höhern Gefühle der Zweckmäſsigkeit zu begleiten; allein betrachtet verliert er ſich unter die Lebensgefühle, und die Kunſt verſchmäht ihn, wie alle ſinnlichen Lüſte.

Die Verſchiedenheit der Quellen, aus welchen die Kunſt das Vergnügen ſchöpft, das ſie uns gewähret, kann für ſich allein zu keiner Eintheilung der Künſte berechtigen, da in derſelben Kunſtklaſſe mehre-

re, ja oft alle Arten des Vergnügens zusammen fliefsen können. Aber in so fern eine gewisse Art derselben als Hauptzweck verfolgt wird, kann sie, wenn gleich nicht eine eigene Klasse, doch eine eigne Ansicht der Kunstwerke gründen. So, z. B. könnte man diejenigen Künste, welche den Verstand und die Einbildungskraft vorzugsweise befriedigen, diejenigen also, die das Wahre, das Vollkommene, das Schöne zu ihrem Hauptzweck machen, unter dem Nahmen der schönen Künste (Künste des Geschmacks, Künste des Verstandes) begreifen; diejenigen hingegen, die die Einbildungskraft mit der Vernunft vorzugsweise beschäftigen, also das Gute, das Erhabene und Rührende zu ihrem Hauptgegenstand haben, unter dem Nahmen der Rührenden Künste (Künste des Gefühls, des Herzens) in eine besondere Klasse vereinigen. Zwar ist es unmöglich, das Rührende von dem Schönen durchaus zu trennen, aber sehr gut kann das Schöne ohne das Rührende bestehen. Wenn also gleich diese verschiedene Ansicht zu

kei-

keiner vollkommenen Eintheilung der freyen Künſte berechtigt, ſo dient ſie wenigſtens dazu, die Principien zu Beurtheilung derſelben näher anzugeben und der Verwirrung vorzubeugen, welche unvermeidlich einreiſsen muſs, wenn man bey einer Geſetzgebung in äſthetiſchen Dingen die ganz verſchiedenen Felder des Rührenden und des Schönen verwechſelt.

Das Rührende und Erhabene kommen darinn überein, daſs ſie Luſt durch Unluſt hervorbringen, daſs ſie uns alſo (da die Luſt aus Zweckmäſsigkeit, der Schmerz aber aus dem Gegentheil entſpringt) eine Zweckmäſsigkeit zu empfinden geben, die eine Zweckwidrigkeit vorausſetzt.

Das Gefühl des Erhabenen beſteht einerſeits aus dem Gefühl unſrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenſtand zu umfaſſen, anderſeits aber aus dem Gefühl unſrer Uebermacht, welche vor keinen Grenzen erſchrickt, und dasjenige ſich geiſtig unterwirft, dem unſre

ſinn-

ſinnlichen Kräfte unterliegen. Der Gegenſtand des Erhabenen widerſtreitet alſo unſerm ſinnlichen Vermögen, und dieſe Unzweckmäſsigkeit muſs uns nothwendig Unluſt erwecken. Aber ſie wird zugleich eine Veranlaſſung, ein anderes Vermögen in uns zu unſerm Bewuſstſeyn zu bringen, welches demjenigen, woran die Einbildungskraft erliegt, überlegen iſt. Ein erhabener Gegenſtand iſt alſo eben dadurch, daſs er der Sinnlichkeit widerſtreitet, zweckmäſsig für die Vernunft, und ergötzt durch das höhere Vermögen, indem er durch das niedrige ſchmerzt.

Rührung, in ſeiner ſtrengen Bedeutung, bezeichnet die gemiſchte Empfindung des Leidens und der Luſt an dem Leiden. Rührung kann man alſo nur dann über eigenes Unglück empfinden, wenn der Schmerz über daſſelbe gemäſsigt genug iſt, um der Luſt Raum zu laſſen, die etwa ein mitleidender Zuſchauer dabey empfindet. Der Verluſt eines groſsen Guts ſchlägt uns heute zu Boden, und un-

unſer Schmerz rührt den Zuſchauer; in einem Jahr erinnern wir uns dieſes Leidens ſelbſt mit Rührung. Der Schwache iſt jederzeit ein Raub ſeines Schmerzens, der Held und der Weiſe werden vom höchſten eigenen Unglück nur gerührt.

Rührung enthält eben ſo, wie das Gefühl des Erhabenen, zwey Beſtandtheile, Schmerz und Vergnügen; alſo hier wie dort liegt der Zweckmäſsigkeit eine Zweckwidrigkeit zum Grunde. So ſcheint es eine Zweckwidrigkeit in der Natur zu ſeyn, daſs der Menſch leidet, der doch nicht zum Leiden beſtimmt iſt, und dieſe Zweckwidrigkeit thut uns wehe. Aber dieſes Wehethun der Zweckwidrigkeit iſt zweckmäſsig für unſere vernünftige Natur überhaupt und in ſo fern es uns zur Thätigkeit auffordert, zweckmäſsig für die menſchliche Geſellſchaft. Wir müſſen alſo über die Unluſt ſelbſt, welche das Zweckwidrige in uns erregt, nothwendig Luſt empfinden, weil jene Unluſt zweckmäſsig iſt. Um zu beſtimmen, ob bey einer Rührung die

die Luſt oder die Unluſt hervorſtechen werde, kommt es darauf an, ob die Vorſtellung der Zweckwidrigkeit oder die der Zweckmäſsigkeit die Oberhand behält. Dieſs kann nun entweder von der Menge der Zwecke, die erreicht oder verletzt werden, oder von ihrem Verhältniſs zu dem letzten Zweck aller Zwecke abhängen.

Das Leiden des Tugendhaften rührt uns ſchmerzhafter, als das Leiden des Laſterhaften, weil dort nicht nur dem allgemeinen Zweck der Menſchen, glücklich zu ſeyn, ſondern auch dem beſondern, daſs die Tugend glücklich mache, hier aber nur dem erſtern widerſprochen wird. Hingegen ſchmerzt uns das Glück des Böſewichts auch weit mehr, als das Unglück des Tugendhaften, weil erſtlich das Laſter ſelbſt und zweytens die Belohnung des Laſters eine Zweckwidrigkeit enthalten.

Auſserdem iſt die Tugend weit mehr geſchickt, ſich ſelbſt zu belohnen, als das glückliche Laſter ſich zu beſtrafen; eben

des-

deswegen wird der Rechtſchaffene im Unglück weit eher der Tugend getreu bleiben, als der Laſterhafte im Glück zur Tugend umkehren.

Vorzüglich aber kommt es bey Beſtimmung des Verhältniſſes der Luſt zu der Unluſt in Rührungen darauf an, ob der verletzte Zweck den erreichten oder der erreichte den, der verletzt wird, an Wichtigkeit übertreffen. Keine Zweckmäſsigkeit geht uns ſo nah an, als die moraliſche und nichts geht über die Luſt, die wir über dieſe empfinden. Die Naturzweckmäſsigkeit könnte noch immer problematiſch ſeyn, die moraliſche iſt uns erwieſen. Sie allein gründet ſich auf unſre vernünftige Natur und auf innre Nothwendigkeit. Sie iſt uns die nächſte, die wichtigſte, und zugleich die erkennbarſte, weil ſie durch nichts von aufsen, ſondern durch ein innres Princip unſrer Vernunft beſtimmt wird. Sie iſt das Palladium unſrer Freiheit.

Dieſe

Dieſe moraliſche Zweckmäſsigkeit wird am lebendigſten erkannt, wenn ſie im Widerſpruch mit andern die Oberhand behält; nur dann erweiſt ſich die ganze Macht des Sittengeſetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menſchliches Herz verlieren. Unter dieſen Naturkräften iſt alles begriffen, was nicht moraliſch iſt, alles was nicht unter der höchſten Geſetzgebung der Vernunft ſtehet; alſo Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenſchaften ſo gut, als phyſiſche Nothwendigkeit und das Schickſal. Je furchtbarer die Gegner, deſto glorreicher der Sieg; der Widerſtand allein kann die Kraft ſichtbar machen. Aus dieſem folgt, „daſs „das höchſte Bewuſstſeyn unſrer morali„ſchen Natur nur in einem gewaltſamen „Zuſtande, im Kampfe, erhalten werden „kann, und daſs das höchſte moraliſche „Vergnügen jederzeit von Schmerz beglei„tet ſeyn wird."

Diejenige Dichtungsart alſo, welche uns die moraliſche Luſt in vorzüglichem

Grade

Grade gewährt, muſs ſich eben deswegen der gemiſchten Empfindungen bedienen, und uns durch den Schmerz ergötzen. Dieſs thut vorzugsweiſe die Tragödie, und ihr Gebiet umfaſst alle mögliche Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäſsigkeit einer moraliſchen, oder auch eine moraliſche Zweckmäſsigkeit der andern, die höher iſt, aufgeopfert wird. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, nach dem Verhältniſs, in welchem die moraliſche Zweckmäſsigkeit im Widerſpruch mit der andern erkannt und empfunden wird, eine Stuffenleiter des Vergnügens von der unterſten bis zur höchſten hinaufzuführen, und den Grad der angenehmen oder ſchmerzhaften Rührung a priori aus dem Princip der Zweckmäſsigkeit beſtimmt anzugeben. Ja vielleicht lieſsen ſich aus eben dieſem Princip beſtimmte Ordnungen der Tragödie ableiten, und alle mögliche Klaſſen derſelben a priori in einer vollſtändigen Tafel erſchöpfen; ſo, daſs man im Stande wäre, jeder gegebenen Tragödie ihren Platz anzuweiſen und den

Grad

Grad sowohl als die Art der Rührung im voraus zu berechnen, über den sie sich, vermöge ihrer Species nicht erheben kann. Aber dieser Gegenstand bleibt einer eigenen Erörterung vorbehalten.

Wie sehr die Vorstellung der moralischen Zweckmäfsigkeit der Naturzweckmäfsigkeit in unserm Gemüth vorgezogen werde, wird aus einzelnen Beispielen einleuchtend zu erkennen seyn.

Wenn wir Hüon und Amanda an den Marterpfahl gebunden sehen, beyde aus freyer Wahl bereit, lieber den fürchterlichen Feuertod zu sterben, als durch Untreue gegen das Geliebte sich einen Thron zu erwerben — was macht uns wohl diesen Auftritt zum Gegenstand eines so himmlischen Vergnügens? Der Widerspruch ihres gegenwärtigen Zustands mit dem lachenden Schicksale, dafs sie verschmähten, die anscheinende Zweckwidrigkeit der Natur, welche Tugend mit Elend lohnt, die naturwidrige Verläug-

nung

nung der Selbſtliebe u. ſ. f. ſollten uns, da ſie ſo viele Vorſtellungen von Zweckwidrigkeit in unſre Seele rufen, mit dem empfindlichſten Schmerz erfüllen — aber was kümmert uns die Natur mit allen ihren Zwecken und Geſetzen, wenn ſie durch ihre Zweckwidrigkeit eine Veranlaſſung wird, uns die moraliſche Zweckmäſſigkeit in uns in ihrem volleſten Lichte zu zeigen? Die Erfahrung von der ſiegenden Macht des ſittlichen Geſetzes, die wir bey dieſem Anblick machen, iſt ein ſo hohes, ſo weſentliches Gut, daſs wir ſogar verſucht werden, uns mit dem Uebel auszuſöhnen, dem wir es zu verdanken haben. Uebereinſtimmung im Reich der Freiheit ergötzt uns unendlich mehr, als alle Widerſprüche in der natürlichen Welt uns zu betrüben vermögen.

Wenn Koriolan, von der Gatten- und Kindes- und Bürgerpflicht beſiegt, das ſchon ſo gut als eroberte Rom verläſst, ſeine Rache unterdrückt, ſein Heer zurückführt, und ſich dem Haſs eines eifer-

ſüch-

flüchtigen Nebenbuhlers zum Opfer dahingiebt, so begeht er offenbar eine sehr zweckwidrige Handlung; er verliert durch diesen Schritt nicht nur die Frucht aller bisherigen Siege, sondern rennt auch vorsätzlich seinem Verderben entgegen — aber wie trefflich, wie unaussprechlich grofs ist es auf der andern Seite, den gröbsten Widerspruch mit der Neigung einem Widerspruch mit dem sittlichen Gefühl kühn vorzuziehen, und auf solche Art, dem höchsten Interesse der Sinnlichkeit entgegen, gegen die Regeln der Klugheit zu verstofsen, um nur mit der höhern moralischen Pflicht übereinstimmend zu handeln? Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grad zweckmäfsig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig. Tritt also ein Fall ein, wo die Hingebung des Lebens ein Mittel zur Sittlichkeit wird, so mufs das Leben der Sittlichkeit

nach-

nachſtehen. „Es iſt nicht nöthig, daſs ich lebe, aber es iſt nöthig, daſs ich Rom vor dem Hunger ſchütze," ſagt der groſse Pompejus, da er nach Afrika ſchiffen ſoll, und ſeine Freunde ihm anliegen, ſeine Abfahrt zu verſchieben, bis der Seeſturm vorüber ſey.

Aber das Leben eines Verbrechers iſt nicht weniger tragiſch ergötzend, als das Leiden des Tugendhaften; und doch erhalten wir hier die Vorſtellung einer moraliſchen Zweckwidrigkeit. Der Widerſpruch ſeiner Handlung mit dem Sittengeſetz ſollte uns mit Unwillen, die moraliſche Unvollkommenheit, die eine ſolche Art zu handeln vorausſetzt, mit Schmerz erfüllen; wenn wir auch das Unglück der Schuldloſen nicht einmal in Anſchlag brächten, die das Opfer davon werden. Hier iſt keine Zufriedenheit mit der Moralität der Perſonen, die uns für den Schmerz zu entſchädigen vermöchte, den wir über ihr Handeln und Leiden empfinden — und doch iſt beydes ein ſehr dankbarer Gegen-

ſtand

ſtand für die Kunſt, bey dem wir mit hohem Wohlgefallen verweilen. Es wird nicht ſchwer ſeyn, dieſe Erſcheinung mit dem bisher geſagten in Übereinſtimmung zu zeigen.

Nicht allein der Gehorſam gegen das Sittengeſetz giebt uns die Vorſtellung moraliſcher Zweckmäſsigkeit, auch der Schmerz über Verletzung deſſelben thut es. Die Traurigkeit, welche das Bewuſstſeyn moraliſcher Unvollkommenheit erzeugt, iſt zweckmäſsig, weil ſie der Zufriedenheit gegenüber ſteht, die das moraliſche Rechtthun begleitet. Reue, Selbſtverdammung, ſelbſt in ihrem höchſten Grad, in der Verzweiflung, ſind moraliſch erhaben, weil ſie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Bruſt des Verbrechers ein unbeſtechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte, und ſeine Anſprüche ſelbſt gegen das feurigſte Intereſſe der Selbſtliebe geltend machte. Reue über eine That entſpringt aus der Vergleichung derſelben mit dem Sittengeſetz, und iſt

Miſs-

Miſsbilligung dieſer That, weil ſie dem Sittengeſetz widerſtreitet. Alſo muſs im Augenblick der Reue das Sittengeſetz die höchſte Inſtanz im Gemüth eines ſolchen Menſchen ſeyn; es muſs ihm wichtiger ſeyn, als ſelbſt der Preis des Verbrechens, weil das Bewuſstſeyn des beleidigten Sittengeſetzes ihm den Genuſs dieſes Preiſes vergällt. Der Zuſtand eines Gemüths aber, in welchem das Sittengeſetz für die höchſte Inſtanz erkannt wird, iſt moraliſch zweckmäſsig, alſo eine Quelle moraliſcher Luſt. Und was kann auch erhabener ſeyn, als jene heroiſche Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben ſelbſt in den Staub tritt, weil ſie die miſsbilligende Stimme ihres innern Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann? Ob der Tugendhafte ſein Leben freiwillig dahin giebt, um dem Sittengeſetz gemäſs zu handeln — oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewiſſens ſein Leben mit eigner Hand zerſtört, um die Übertretung jenes Geſetzes an ſich zu beſtrafen, ſo ſteigt unſre Achtung für das Sittengeſetz zu einem

gleich hohen Grad empor; und, wenn ja noch ein Unterſchied ſtatt fände, ſo würde er vielmehr zum Vortheil des Letztern ausfallen, da das beglückende Bewuſstſeyn des Rechthandelns dem Tugendhaften ſeine Entſchlieſsung doch einigermaſſen konnte erleichtert haben, und das ſittliche Verdienſt an einer Handlung gerade um eben ſoviel abnimmt, als Neigung und Luſt daran Antheil haben. Reue und Verzweiflung über ein begangenes Verbrechen zeigen uns die Macht des Sittengeſetzes nur ſpäter, nicht ſchwächer; es ſind Gemälde der erhabenſten Sittlichkeit, nur in einem gewaltſamen Zuſtand entworfen. Ein Menſch, der wegen einer verletzten moraliſchen Pflicht verzweifelt, tritt eben dadurch zum Gehorſam gegen dieſelbe zurück, und je furchtbarer ſeine Selbſtverdammung ſich äuſsert, deſto mächtiger ſehen wir das Sittengeſetz ihm gebieten.

Aber es giebt Fälle, wo das moraliſche Vergnügen nur durch einen moraliſchen Schmerz erkauft wird, und dieſs geſchieht, wenn

wenn eine moraliſche Pflicht übertreten werden muſs, um einer höhern und allgemeinern deſto gemäſser zu handeln. Wäre Koriolan, anſtatt ſeine eigene Vaterſtadt zu belagern, vor Antium oder Korioli mit einem römiſchen Heere geſtanden, wäre ſeine Mutter eine Volſcierin geweſen, und ihre Bitten hätten die nehmliche Wirkung auf ihn gehabt, ſo würde dieſer Sieg der Kindespflicht den entgegengeſetzten Eindruck auf uns machen. Der Ehrerbietung gegen die Mutter ſtände dann die weit höhere bürgerliche Verbindlichkeit entgegen, welche im Colliſionsfall vor jener den Vorzug verdient. Jener Commandant, dem die Wahl gelaſſen wird, entweder die Stadt zu übergeben, oder ſeinen gefangenen Sohn vor ſeinen Augen durchbohrt zu ſehen, wählt ohne Bedenken das Letztere, weil die Pflicht gegen ſein Kind der Pflicht gegen ſein Vaterland billig untergeordnet iſt. Es empört zwar im erſten Augenblick unſer Herz, daſs ein Vater dem Naturtriebe und der Vaterpflicht ſo widerſprechend handelt,

aber es reifst uns bald zu einer füfsen Bewunderung hin, dafs fogar ein moralifcher Antrieb, und wenn er fich felbft mit der Neigung gattet, die Vernunft in ihrer Gefetzgebung nicht irre machen kann. Wenn der Korinthier Timoleon einen geliebten, aber ehrfüchtigen Bruder Timophanes ermorden läfst, weil feine Meinung von patriotifcher Pflicht ihn zu Vertilgung alles deffen, was die Republik in Gefahr fetzt, verbindet, fo fehen wir ihn zwar nicht ohne Entfetzen und Abfcheu diefe naturwidrige, dem moralifchen Gefühl fo fehr widerftreitende Handlung begehen, aber unfer Abfcheu löft fich bald in die höchfte Achtung der heroifchen Tugend auf, die ihre Ausfprüche gegen jeden fremden Einflufs der Neigung behauptet, und im ftürmifchen Widerftreit der Gefühle eben fo frey und eben fo richtig, als im Zuftand der höchften Ruhe entfcheidet. Wir können über republikanifche Pflicht mit Timoleon ganz verfchieden denken; das ändert an unferm Wohlgefallen nichts. Vielmehr find es gerade

ſolche Fälle, wo unſer Verſtand nicht auf der Seite der handelnden Perſon iſt; aus welchen man erkennt, wie ſehr wir Pflichtmäſsigkeit über Zweckmäſsigkeit, Einſtimmung mit der Vernunft über die Einſtimmung mit dem Verſtande erheben.

Ueber keine moraliſche Erſcheinung aber wird das Urtheil der Menſchen ſo verſchieden ausfallen, als gerade über dieſe, und der Grund dieſer Verſchiedenheit darf nicht weit geſucht werden. Der moraliſche Sinn liegt zwar in allen Menſchen, aber nicht bey allen in derjenigen Stärke und Freiheit, wie er bey Beurtheilung dieſer Fälle vorausgeſetzt werden muſs. Für die Meiſten iſt es genug, eine Handlung zu billigen, weil ihre Einſtimmung mit dem Sittengeſetz leicht gefaſst wird, und eine andere zu verwerfen, weil ihr Widerſtreit mit dieſem Geſetz in die Augen leuchtet. Aber ein heller Verſtand und eine von jeder Naturkraft, alſo auch von moraliſchen Trieben (in ſofern ſie inſtinktartig wirken) unabhängige Vernunft wird

wird erfodert, die Verhältniſſe moraliſcher Pflichten zu dem höchſten Princip der Sittlichkeit richtig zu beſtimmen. Daher wird die nehmliche Handlung, in welcher einige wenige die höchſte Zweckmäſsigkeit erkennen, dem groſsen Haufen als ein empörender Widerſpruch erſcheinen, ob gleich beide ein moraliſches Urtheil fällen; daher rührt es, daſs die Rührung an ſolchen Handlungen nicht in der Allgemeinheit mitgetheilt werden kann, wie die Einheit der menſchlichen Natur und die Nothwendigkeit des moraliſchen Geſetzes erwarten läſst. Aber auch das wahrſte und höchſte Erhabene iſt, wie man weiſs, vielen Ueberſpannung und Unſinn, weil das Maaſs der Vernunft, die das Erhabene erkennt, nicht in allen daſſelbe iſt. Eine kleine Seele ſinkt unter der Laſt ſo groſser Vorſtellungen dahin, oder fühlt ſich peinlich über ihren moraliſchen Durchmeſſer auseinander geſpannt. Sieht nicht oft genug der gemeine Haufe da die häſslichſte Verwirrung, wo der denkende Geiſt gerade die höchſte Ordnung bewundert? So

So viel über das Gefühl der moraliſchen Zweckmäſsigkeit, in ſo fern es der tragiſchen Rührung und unſrer Luſt an dem Leiden zum Grunde liegt. Aber es ſind demohngeachtet Fälle genug vorhanden, wo uns die Naturzweckmäſsigkeit ſelbſt auf Unkoſten der moraliſchen zu ergötzen ſcheint. Die höchſte Conſequenz eines Böſewichts in Anordnung ſeiner Maſchinen ergötzt uns offenbar, obgleich Anſtalten und Zweck unſerm moraliſchen Gefühl widerſtreiten. Ein ſolcher Menſch iſt fähig, unſre lebhafteſte Theilnahme zu erwecken, und wir zittern vor dem Fehlſchlag derſelben Plane, deren Vereitlung wir, wenn es wirklich an dem wäre, daſs wir alles auf die moraliſche Zweckmäſsigkeit beziehen, aufs feurigſte wünſchen ſollten. Aber auch dieſe Erſcheinung hebt dasjenige nicht auf, was bisher über das Gefühl der moraliſchen Zweckmäſsigkeit, und ſeinen Einfluſs auf unſer Vergnügen an tragiſchen Rührungen behauptet wurde.

Zweck-

Zweckmäfsigkeit gewährt uns unter allen Umfiänden Vergnügen, fie beziehe fich entweder gar nicht auf das Sittliche, oder fie widerftreite demfelben. Wir geniefsen diefes Vergnügen rein, fo lange wir uns keines fittlichen Zwecks erinnern, dem dadurch widerfprochen wird. Eben fo wie wir uns an dem verftandähnlichen Inftinkt die Thiere, an dem Kunftfleifs der Bienen u. d. gl. ergötzen, ohne diefe Naturzweckmäfsigkeit auf einen verftändigen Willen noch weniger auf einen moralifchen Zweck zu beziehen, fo gewährt uns die Zweckmäfsigkeit eines jeden menfchlichen Gefchäfts an fich felbft Vergnügen, fobald wir uns weiter nichts dabey denken als das Verhältnifs der Mittel zu ihrem Zweck. Fällt es uns aber ein, diefen Zweck nebft feinen Mitteln auf ein fittliches Princip zu beziehen, und entdecken wir alsdann einen Widerfpruch mit dem letztern, kurz, errinnern wir uns, dafs es die Handlung eines moralifchen Wefens ift, fo tritt eine tiefe Indignation an die Stelle jenes erften Vergnügens, und

keine

keine noch ſo groſse Verſtandeszweckmäſsigkeit iſt fähig, uns mit der Vorſtellung einer ſittlichen Zweckwidrigkeit zu verſöhnen. Nie darf es uns lebhaft werden, daſs dieſer Richard III, dieſer Jago, dieſer Lovelace Menſchen ſind, ſonſt wird ſich unſre Theilnahme unausbleiblich in ihr Gegentheil verwandeln. Daſs wir aber ein Vermögen beſitzen und auch häufig genug ausüben, unſre Aufmerkſamkeit von einer gewiſſen Seite der Dinge freiwillig abzulenken und auf eine andre zu richten, daſs das Vergnügen ſelbſt, welches durch dieſe Abſonderung allein für uns möglich iſt, uns dazu einladet und dabey feſthält, wird durch die tägliche Erfahrung beſtätigt.

Nicht ſelten aber gewinnt eine geiſtreiche Boſsheit vorzüglich deswegen unſre Gunſt, weil ſie ein Mittel iſt, uns den Genuſs der moraliſchen Zweckmäſsigkeit zu verſchaffen. Je gefährlicher die Schlingen ſind, welche Lovelace Klariſſens Tugend legt, je härter die Proben ſind, auf welche die erfinderiſche Grauſamkeit eines Deſpo-

ten

ten die Standhaftigkeit seines unschuldigen Opfers stellt, in desto höherem Glanz sehen wir die moralische Zweckmäfsigkeit triumphiren. Wir freuen uns über die Macht des moralischen Pflichtgefühls, welches die Erfindungskraft eines Verführers so sehr in Arbeit setzen kann. Hingegen rechnen wir dem consequenten Böse wicht die Besiegung des moralischen Gefühls, von dem wir wissen, dafs es sich nothwendig in ihm regen mufste, zu einer Art von Verdienst an, weil es von einer gewissen Stärke der Seele und einer grofsen Zweckmäfsigkeit des Verstandes zeugt, sich durch keine moralische Regung in seinem Handeln irre machen zu lassen.

Übrigens ist es unwidersprechlich, dafs eine zweckmäfsige Bosheit nur alsdann der Gegenstand eines vollkommenen Wohlgefallens werden kann, wenn sie vor der moralischen Zweckmäfsigkeit zu Schanden wird. Dann ist sie sogar eine wesentliche Bedingung des höchsten Wohlgefallens, weil sie allein vermag, die Übermacht des mora-

moraliſchen Gefühls recht einleuchtend zu machen. Es giebt davon keinen überzeugendern Beweis, als den letzten Eindruck, mit dem uns der Verfaſſer der Klariſſa entläſst. Die höchſte Verſtandeszweckmäſſigkeit, die wir in dem Verführungsplane des Lovelace unfreiwillig bewundern muſsten, wird durch die Vernunftzweckmäſsigkeit, welche Klariſſa dieſem furchtbaren Feind ihrer Unſchuld entgegen ſetzt, glorreich übertroffen, und wir ſehen uns dadurch in den Stand geſetzt, den Genuſs beider in einem hohen Grad zu vereinigen.

In ſo ferne ſich der tragiſche Dichter zum Ziel ſetzt, das Gefühl der moraliſchen Zweckmäſsigkeit zu einem lebendigen Bewuſstſeyn zu bringen, in ſo fern er alſo die Mittel zu dieſem Zwecke verſtändig wählt und anwendet, muſs er den Kenner jederzeit auf eine gedoppelte Art durch die moraliſche und durch die Naturzweckmäſsigkeit ergötzen. Durch jene wird er das Herz, durch dieſe den Verſtand befriedigen. Der groſse Haufe erleidet gleichſam

ſam blind die von dem Künſtler auf das Herz beabſichtete Wirkung, ohne die Magie zu durchblicken, vermittelſt welcher die Kunſt dieſe Macht über ihn ausübte. Aber es giebt eine gewiſſe Klaſſe von Kennern, bey denen der Künſtler gerade umgekehrt, die auf das Herz abgezielte Wirkung verliert, deren Geſchmack er aber durch die Zweckmäſsigkeit der dazu angewandten Mittel für ſich gewinnen kann. In dieſen ſonderbaren Widerſpruch artet öfters die feinſte Kultur des Geſchmacks aus, beſonders wo die moraliſche Veredlung hinter der Bildung des Kopfes zurückbleibt. Dieſe Art Kenner ſuchen im Rührenden und Erhabenen nur das Verſtändige; dieſes empfinden und prüfen ſie mit dem richtigſten Geſchmack, aber man hüte ſich, an ihr Herz zu appelliren. Alter und Kultur führen uns dieſer Klippe entgegen, und dieſen nachtheiligen Einfluſs von beiden glücklich beſiegen, iſt der höchſte Karakterruhm des gebildeten Mannes. Unter Europens Nationen ſind unſre Nachbarn

barn die Franzoſen dieſem Extrem am nächſten geführt worden, und wir ringen, wie in allem ſo auch hier, dieſem Muſter nach.

Ueber

Ueber die tragiſche Kunſt.

Der Zuſtand des Affekts für ſich ſelbſt, unabhängig von aller Beziehung ſeines Gegenſtandes auf unſre Verbeſſerung oder Verſchlimmerung, hat etwas ergötzendes für uns; wir ſtreben, uns in denſelben zu verſetzen, wenn es auch einige Opfer koſten ſollte! Unſern gewöhnlichſten Vergnügungen liegt dieſer Trieb zum Grunde; ob der Affekt auf Begierde oder Verabſcheuung gerichtet, ob er, ſeiner Natur nach, angenehm oder peinlich ſey, kommt dabey wenig in Betrachtung. Vielmehr lehrt die Erfahrung, daſs der unangeneh-

me

me Affekt den gröſsern Reiz für uns habe, und alſo die Luſt am Affekt mit ſeinem Inhalt gerade in umgekehrtem Verhältniſſe ſtehe. Es iſt eine allgemeine Erſcheinung in unſrer Natur, daſs uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte ſelbſt, mit unwiderſtehlichem Zauber an ſich lockt, daſs wir uns von Auftritten des Jammers, des Entſetzens mit gleichen Kräften weggeſtoſsen und wieder angezogen fühlen. Alles drängt ſich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeſchichte; das abentheuerlichſte Geſpenſtermährchen verſchlingen wir mit Begierde und mit deſto gröſsrer, jemehr uns dabey die Haare zu Berge ſteigen.

Lebhafter äuſsert ſich dieſe Regung bey Gegenſtänden der wirklichen Anſchauung. Ein Meerſturm, der eine gange Flotte verſenkt, vom Ufer aus geſehen, würde unſere Phantaſie eben ſo ſtark ergötzen, als er unſer fühlendes Herz empört; es dürfte ſchwer ſeyn, mit dem Lucrez zu glauben, daſs dieſe natürliche Luſt aus einer Vergleichung

gleichung unſrer eignen Sicherheit mit der wahrgenommenen Gefahr entſpringe. Wie zahlreich iſt nicht das Gefolge, das einen Verbrecher nach dem Schauplatz ſeiner Qualen begleitet! Weder das Vergnügen befriedigter Gerechtigkeitsliebe, noch die unedle Luſt der geſtillten Rachbegierde kann dieſe Erſcheinung erklären. Dieſer Unglückliche kann in dem Herzen der Zuſchauer ſogar entſchuldigt, das aufrichtigſte Mitleid für ſeine Erhaltung geſchäftig ſeyn; dennoch regt ſich, ſtärker oder ſchwächer, ein neugieriges Verlangen bey dem Zuſchauer, Aug und Ohr auf den Ausdruck ſeines Leidens zu richten. Wenn der Menſch von Erziehung und verfeinertem Gefühl hierinn eine Ausnahme macht, ſo rührt dieſs nicht daher, daſs dieſer Trieb gar nicht in ihm vorhanden war, ſondern daher, daſs er von der ſchmerzhaften Stärke des Mitleids überwogen, oder von den Geſetzen des Anſtands in Schranken gehalten wird. Der rohe Sohn der Natur, den kein Gefühl zarter Menſchlichkeit zügelt, überläſst ſich ohne Scheu dieſem mäch-

mächtigen Zuge. Er muſs alſo in der urſprünglichen Anlage des menſchlichen Gemüths gegründet, und durch ein allgemeines pſychologiſches Geſetz zu erklären ſeyn.

Wenn wir aber auch dieſe rohen Naturgefühle mit der Würde der menſchlichen Natur unverträglich finden, und deswegen Anſtand nehmen, ein Geſetz für die ganze Gattung darauf zu gründen, ſo giebt es noch Erfahrungen genug, die die Wirklichkeit und Allgemeinheit des Vergnügens an ſchmerzhaften Rührungen auſſer Zweifel ſetzen. Der peinliche Kampf entgegengeſetzter Neigungen oder Pflichten, der für denjenigen, der ihn erleidet, eine Quelle des Elends iſt, ergötzt uns in der Betrachtung; wir folgen mit immer ſteigender Luſt den Fortſchritten einer Leidenſchaft bis zu dem Abgrund, in welchen ſie ihr unglückliches Opfer hinab zieht. Das nehmliche zarte Gefühl, das uns von dem Anblick eines phyſiſchen Leidens oder auch von dem phyſiſchen Ausdruck

eines moraliſchen zurückſchreckt, läſst uns in der Sympathie mit dem reinen moraliſchen Schmerz eine nur deſto ſüſsere Luſt empfinden. Das Intereſſe iſt allgemein, mit dem wir bey Schilderungen ſolcher Gegenſtände verweilen.

Natürlicherweiſe gilt dieſs nur von dem mitgetheilten oder nachempfundnen Affekt, denn die nahe Beziehung, in welcher der urſprüngliche zu unſrem Glückſeligkeitstriebe ſteht, beſchäftigt und beſitzt uns gewöhnlich zu ſehr, um der Luſt Raum zu laſſen, die er, frey von jeder eigennützigen Beziehung, für ſich gewährt. So iſt bey demjenigen, der wirklich von einer ſchmerzhaften Leidenſchaft beherrſcht wird, das Gefühl des Schmerzens überwiegend, ſo ſehr die Schilderung ſeiner Gemüthslage den Hörer oder Zuſchauer entzücken kann. Dem ungeachtet iſt ſelbſt der urſprüngliche ſchmerzhafte Affekt für denjenigen, der ihn erleidet, nicht ganz an Vergnügen leer; nur ſind die Grade dieſes Vergnügens

nach

nach der Gemüthsbeſchaffenheit der Menſchen verſchieden. Läge nicht auch in der Unruhe, im Zweifel, in der Furcht, ein Genuſs, ſo würden Hazardſpiele ungleich weniger Reiz für uns haben, ſo würde man ſich nie aus tollkühnem Muth in Gefahren ſtürzen, ſo könnte ſelbſt die Sympathie mit fremden Leiden gerade im Moment der höchſten Illuſion und im ſtärkſten Grad der Verwechslung nicht am lebhafteſten ergötzen. Dadurch aber wird nicht geſagt, daſs die unangenehmen Affekte an und für ſich ſelbſt Luſt gewähren, welches zu behaupten wohl niemand ſich einfallen laſſen wird; es iſt genug, wenn dieſe Zuſtände des Gemüths bloſs die Bedingungen abgeben, unter welchen allein gewiſſe Arten des Vergnügens vorzüglich empfänglich und vorzüglich darnach lüſtern ſind, werden ſich leichter mit dieſen unangenehmen Bedingungen verſöhnen, und auch in den heftigſten Stürmen der Leidenſchaft ihre Freiheit nicht ganz verlieren.

Von der Beziehung ſeines Gegenſtandes auf unſer ſinnliches oder ſittliches Vermögen, rührt die Unluſt her, welche wir bey widrigen Affekten empfinden, ſo wie die Luſt bey den angenehmen aus eben dieſen Quellen entſpringt. Nach dem Verhältniſs nun, in welchem die ſittliche Natur eines Menſchen zu ſeiner ſinnlichen ſteht, richtet ſich auch der Grad der Freiheit, der in Affekten behauptet werden kann; und da nun bekanntlich im Moraliſchen keine Wahl für uns ſtatt findet, der ſinnliche Trieb hingegen der Geſetzgebung der Vernunft unterworfen und alſo in unſrer Gewalt iſt, wenigſtens ſeyn ſoll, ſo leuchtet ein, daſs es möglich iſt, in allen denjenigen Affekten, welche mit dem eigennützigen Trieb zu thun haben, eine vollkommene Freiheit zu behalten, und über den Grad Herr zu ſeyn, den ſie erreichen ſollen. Dieſer wird in eben dem Maaſse ſchwächer ſeyn, als der moraliſche Sinn über den Glückſeligkeitstrieb bey einem Menſchen die Obergewalt behauptet, und die eigennützige Anhänglichkeit an ſein indivi-

du-

viduelles Ich durch den Gehorſam gegen allgemeine Vernunftgeſetze vermindert wird. Ein ſolcher Menſch wird alſo im Zuſtand des Affekts die Beziehung eines Gegenſtandes auf ſeinen Glückſeligkeitstrieb weit weniger empfinden, und folglich auch weit weniger von der Unluſt erfahren, die nur aus dieſer Beziehung entſpringt; hingegen wird er deſtomehr auf das Verhältniſs merken, in welchem eben dieſer Gegenſtand zu ſeiner Sittlichkeit ſteht, und eben darum auch deſto empfänglicher für die Luſt ſeyn, welche die Beziehung aufs Sittliche nicht ſelten in die peinlichſten Leiden der Sinnlichkeit miſcht. Eine ſolche Verfaſſung des Gemüths iſt am fähigſten, das Vergnügen des Mitleids zu genieſsen, und ſelbſt den urſprünglichen Affekt in den Schranken des Mitleids zu erhalten. Daher der hohe Werth einer Lebensphiloſophie, welche durch ſtete Hinweiſung auf allgemeine Geſetze das Gefühl für unſere Individualität entkräftet, im Zuſammenhange des groſsen Ganzen unſer kleines Selbſt uns verlieren

lehrt,

lehrt, und uns dadurch in den Stand ſetzt, mit uns ſelbſt wie mit Fremdlingen umzugehen. Dieſe erhabene Geiſtesſtimmung iſt das Loos ſtarker und philoſophiſcher Gemüther, die durch fortgeſetzte Arbeit an ſich ſelbſt den eigennützigen Trieb unterjochen gelernt haben. Auch der ſchmerzhafteſte Verluſt führt ſie nicht über eine Wehmuth hinaus, mit der ſich noch immer ein merklicher Grad des Vergnügens gatten kann. Sie, die allein fähig ſind, ſich von ſich ſelbſt zu trennen, genieſsen allein das Vorrecht an ſich ſelbſt Theil zu nehmen, und eigenes Leiden in dem milden Wiederſchein der Sympathie zu empfinden.

Schon das bisherige enthält Winke genug, die uns auf die Quellen des Vergnügens, das der Affekt an ſich ſelbſt, und vorzüglich der traurige, gewährt, aufmerkſam machen. Es iſt gröſser, wie man geſehen hat, in moraliſchen Gemüthern, und wirkt deſto freyer, jemehr das Gemüth von dem eigennützigen Triebe unabhängig iſt. Es iſt ferner lebhafter und

ſtär-

ſtärker in traurigen Affekten, wo die Selbſtliebe gekränkt wird, als in fröhlichen, welche eine Befriedigung derſelben vorausſetzen: alſo wächſt es, wo der eigennützige Trieb beleidigt und nimmt ab, wo dieſem Triebe geſchmeichelt wird. Wir kennen aber nicht mehr als zweyerley Quellen des Vergnügens, die Befriedigung des Glückſeligkeits-Triebes und die Erfüllung moraliſcher Geſetze; eine Luſt alſo, von der man bewieſen hat, daſs ſie nicht aus der erſtern Quelle entſprang, muſs nothwendig aus der zweyten ihren Urſprung nehmen. Aus unſerer moraliſchen Natur alſo quillt die Luſt hervor, wodurch uns ſchmerzhafte Affekte in der Mittheilung entzücken, und, auch ſogar urſprünglich empfunden, in gewiſſen Fällen noch angenehm rühren.

Man hat es auf mehrere Art verſucht, das Vergnügen des Mitleids zu erklären; aber die wenigſten Auflöſungen konnten befriedigend ausfallen, weil man den Grund der Erſcheinung lieber in begleitenden

den Umſtänden, als in der Natur des Affekts ſelbſt aufſuchte. Vielen iſt das Vergnügen des Mitleids nichts anders, als das Vergnügen der Seele an ihrer Empfindſamkeit; andern die Luſt an ſtarkbeſchäftigten Kräften, lebhafter Wirkſamkeit des Begehrungsvermögens, kurz an einer Befriedigung des Thätigkeitstriebes; andre laſſen ſie aus der Entdeckung ſittlich ſchöner Karakterzüge, die der Kampf mit dem Unglück und mit der Leidenſchaft ſichtbar mache, entſpringen. Noch immer aber bleibt unaufgelöſt, warum gerade die Pein ſelbſt, das eigentliche Leiden, bey Gegenſtänden des Mitleids uns am mächtigſten anzieht, da nach jenen Erklärungen ein ſchwächerer Grad des Leidens den angeführten Urſachen unſrer Luſt an der Rührung offenbar günſtiger ſeyn müſste. Die Lebhaftigkeit und Stärke der in unſrer Phantaſie erweckten Vorſtellungen, die ſittliche Vortrefflichkeit der leidenden Perſonen, der Rückblick des mitleidenden Subjects auf ſich ſelbſt können die Luſt an Rührungen wohl erhöhen, aber ſie

ſind

ſind die Urſache nicht, die ſie hervorbringt. Das Leiden einer ſchwachen Seele, der Schmerz eines Böſewichts gewähren uns dieſen Genuſs freylich nicht; aber deswegen nicht, weil ſie unſer Mitleid nicht in dem Grade wie der leidende Held oder der kämpfende Tugendhafte erregen. Stets alſo kehrt die erſte Frage zurück, warum eben juſt der Grad des Leidens den Grad der ſympathetiſchen Luſt an einer Rührung beſtimme, und ſie kann auf keine andere Art beantwortet werden, als daſs gerade der Angriff auf unſre Sinnlichkeit die Bedingung ſey, diejenige Kraft des Gemüths aufzuregen, deren Thätigkeit jenes Vergnügen an ſympathetiſchem Leiden erzeugt.

Dieſe Kraft nun iſt keine andre, als die Vernunft, und in ſo fern die freye Wirkſamkeit derſelben als abſolute Selbſtthätigkeit, vorzugsweiſe den Nahmen der Thätigkeit verdient, in ſo fern ſich das Gemüth nur in ſeinem ſittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frey fühlt, in

ſo

ſo fern iſt es freylich der befriedigte Trieb der Thätigkeit, von welchem unſer Vergnügen an traurigen Rührungen ſeinen Urſprung zieht. Aber ſo iſt es auch nicht die Menge, nicht die Lebhaftigkeit der Vorſtellungen, nicht die Wirkſamkeit des Begehrungsvermögens überhaupt, ſondern eine beſtimmte Gattung der erſtern, und eine beſtimmte, durch Vernunft erzeugte Wirkſamkeit des letztern, was dieſem Vergnügen zum Grund liegt.

Der mitgetheilte Affekt überhaupt hat alſo etwas ergötzendes für uns, weil er den Thätigkeitstrieb befriedigt; der traurige Affekt leiſtet jene Wirkung in einem höhern Grade, weil er dieſen Trieb in einem höhern Grade befriedigt. Nur im Zuſtand ſeiner vollkommenen Freiheit, nur im Bewuſstſeyn ſeiner vernünftigen Natur äuſsert das Gemüth ſeine höchſte Thätigkeit, weil es da allein eine Kraft anwendet, die jedem Widerſtand überlegen iſt.

Derjenige Zuſtand des Gemüths alſo, der vorzugsweiſe dieſe Kraft zu ihrer Verkün-

kündigung bringt, dieſe höhere Thätigkeit weckt, iſt der zweckmäſsigſte für ein vernünftiges Weſen, und für den Thätigkeitstrieb der befriedigendſte; er muſs alſo mit einem vorzüglichen Grade von Luſt verknüpft ſeyn *). In einen ſolchen Zuſtand verſetzt uns der traurige Affekt, und die Luſt an demſelben muſs die Luſt an fröhlichen Affekten in eben dem Grad übertreffen, als das ſittliche Vermögen in uns über das ſinnliche erhaben iſt.

Was in dem ganzen Syſtem der Zwecke nur ein untergeordnetes Glied iſt, darf die Kunſt aus dieſem Zuſammenhang abſondern, und als Hauptzweck verfolgen. Für die Natur mag das Vergnügen nur ein mittelbarer Zweck ſeyn, für die Kunſt iſt es der höchſte. Es gehört alſo vorzüglich zum Zweck der letztern, das hohe Vergnügen nicht zu vernachläſſigen, das in der traurigen Rührung enthalten iſt. Diejenige Kunſt aber, welche ſich das Ver-

*) Siehe die Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden.

gnügen des Mitleids insbeſondre zum Zweck ſetzt, heiſst die tragiſche Kunſt im allgemeinſten Verſtande.

Die Kunſt erfüllt ihren Zweck durch Nachahmung der Natur, indem ſie die Bedingungen erfüllt, unter welchen das Vergnügen in der Wirklichkeit möglich wird, und die zerſtreuten Anſtalten der Natur zu dieſem Zwecke nach einem verſtändigen Plan vereinigt, um das, was dieſe bloſs zu ihrem Nebenzweck machte, als letzten Zweck zu erreichen. Die tragiſche Kunſt wird alſo die Natur in denjenigen Handlungen nachahmen, welche den mitleidenden Affekt vorzüglich zu erwecken vermögen.

Um alſo der tragiſchen Kunſt ihr Verfahren im allgemeinen vorzuſchreiben, iſt es vor allem nöthig, die Bedingungen zu wiſſen, unter welchen nach der gewöhnlichen Erfahrung das Vergnügen der Rührung am gewiſſeſten und am ſtärkſten erzeugt zu werden pflegt; zugleich aber auch

auch auf diejenigen Umſtände aufmerkſam zu machen, welche es einſchränken oder gar zerſtören.

Zwey entgegengeſetzte Urſachen giebt die Erfahrung an, welche das Vergnügen an Rührungen hindern: wenn das Mitleid entweder zu ſchwach, oder, wenn es ſo ſtark erregt wird, daſs der mitgetheilte Affekt zu der Lebhaftigkeit eines urſprünglichen übergeht. Jenes kann wieder entweder an der Schwäche des Eindrucks liegen, den wir von dem urſprünglichen Leiden erhalten, in welchem Falle wir ſagen, daſs unſer Herz kalt bleibt, und wir weder Schmerz noch Vergnügen empfinden; oder es liegt an ſtärkern Empfindungen, welche den empfangenen Eindruck bekämpfen und durch ihr Übergewicht im Gewicht das Vergnügen des Mitleids ſchwächen oder gänzlich erſticken.

Nach dem, was im vorhergehenden Aufſatz über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden behauptet wurde,

de, iſt bey jeder tragiſchen Rührung die Vorſtellung einer Zweckwidrigkeit, welche, wenn die Rührung ergötzend ſeyn ſoll, jederzeit auf eine Vorſtellung von höherer Zweckmäſsigkeit leitet. Auf das Verhältniſs dieſer beyden entgegengeſetzten Vorſtellungen unter einander kommt es nun an, ob bey einer Rührung die Luſt oder die Unluſt hervor ſtechen ſoll. Iſt die Vorſtellung der Zweckwidrigkeit lebhafter als die des Gegentheils, oder iſt der verletzte Zweck von gröſsrer Wichtigkeit, als der erfüllte, ſo wird jederzeit die Unluſt die Oberhand behalten; es mag dieſes nun objektiv von der menſchlichen Gattung überhaupt, oder bloſs ſubjektiv von beſondern Individuen gelten.

Wenn die Unluſt über die Urſache eines Unglücks zu ſtark wird, ſo ſchwächt ſie unſer Mitleid mit demjenigen, der es leidet. Zwey ganz verſchiedne Empfindungen können nicht zu gleicher Zeit in einem hohen Grade in dem Gemüthe vorhanden ſeyn. Der Unwille über den Urheber

heber des Leidens wird zum herrſchenden Affekt, und jedes andere Gefühl muſs ihm weichen. So ſchwächt es jederzeit unſeren Antheil, wenn ſich der Unglückliche, den wir bemitleiden ſollen, aus eigner unverzeihlicher Schuld in ſein Verderben geſtürzt hat, oder ſich auch aus Schwäche des Verſtandes und aus Kleinmuth nicht, da er es doch könnte, aus demſelben zu ziehen weiſs. Unſerm Antheil an dem Unglücklichen, von ſeinen undankbaren Töchtern miſshandelten, Lear ſchadet es nicht wenig, daſs dieſer kindiſche Alte ſeine Krone ſo leichtſinnig hingab, und ſeine Liebe ſo unverſtändig unter ſeinen Töchtern vertheilte. In dem Kronegkiſchen Trauerſpiel, Olynt und Sophronia, kann ſelbſt das fürchterlichſte Leiden, dem wir dieſe beyden Märtyrer ihres Glaubens ausgeſetzt ſehen, unſer Mitleid, und ihr erhabener Heroismus unſre Bewundrung nur ſchwach erregen, weil der Wahnſinn allein eine Handlung begehen kann, wie diejenige iſt, wodurch Olynt ſich ſelbſt und ſein ganzes Volk an den Rand des Verderbens führte.

Un-

Unſer Mitleid wird nicht weniger geſchwächt, wenn der Urheber eines Unglücks, deſſen ſchuldloſe Opfer wir bemitleiden ſollen, unſre Seele mit Abſcheu erfüllt. Es wird jederzeit der höchſten Vollkommenheit ſeines Werks Abbruch thun, wenn der tragiſche Dichter nicht ohne einen Böſewicht auskommen kann, und wenn er gezwungen iſt, die Gröſse des Leidens von der Gröſse der Bosheit herzuleiten. Shakeſpears Jago und Lady Makbeth, Kleopatra in der Roxelane, Franz Moor in den Räubern, zeugen für dieſe Behauptung. Ein Dichter, der ſich auf ſeinen wahren Vortheil verſteht, wird das Unglück nicht durch einen böſen Willen, der Unglück beabſichtet, noch viel weniger durch einen Mangel des Verſtandes, ſondern durch den Zwang der Umſtände herbey führen. Entſpringt daſſelbe nicht aus moraliſchen Quellen, ſondern von äuſserlichen Dingen, die weder Willen haben, noch einem Willen unterworfen ſind, ſo iſt das Mitleid reiner, und wird zum wenigſten durch keine Vorſtellung

lung moraliſcher Zweckwidrigkeit geſchwächt. Aber dann kann dem theilnehmenden Zuſchauer das unangenehme Gefühl einer Zweckwidrigkeit in der Natur nicht erlaſſen werden, welche in dieſem Fall allein die moraliſche Zweckmäſsigkeit retten kann. Zu einem weit höhern Grad ſteigt das Mitleid, wenn ſowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige, welcher Leiden verurſacht, Gegenſtände deſſelben werden. Dieſs kann nur dann geſchehen, wenn der letztere weder unſern Haſs noch unſre Verachtung erregte, ſondern wider ſeine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden. So iſt es eine vorzügliche Schönheit in der deutſchen Iphigenia, daſs der Tauriſche König, der einzige, der den Wünſchen Oreſts und ſeiner Schweſter im Wege ſteht, nie unſre Achtung verliert, und uns zuletzt noch Liebe abnöthigt.

Dieſe Gattung des Rührenden wird noch von derjenigen übertroffen, wo die Urſache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widerſprechend, ſondern ſo-

gar durch Moralität allein möglich iſt, und wo das wechſelſeitige Leiden bloſs von der Vorſtellung herrührt, daſs man Leiden erweckte. Von dieſer Art iſt die Situation Chimenens und Roderichs im Cid des Peter Corneille; ohnſtreitig, was die Verwicklung betrifft, dem Meiſterſtück der tragiſchen Bühne. Ehrliebe und Kindespflicht bewaffnen Roderichs Hand gegen den Vater ſeiner Geliebten, und Tapferkeit macht ihn zum Überwinder deſſelben; Ehrliebe und Kindespflicht erwecken ihm in Chimenen, der Tochter des Erſchlagenen, eine furchtbare Anklägerin und Verfolgerin. Beide handeln ihrer Neigung entgegen, welche vor dem Unglück des verfolgten Gegenſtandes eben ſo ängſtlich zittert, als eifrig ſie die moraliſche Pflicht macht, dieſes Unglück herbey zu rufen. Beide alſo gewinnen unſre höchſte Achtung, weil ſie auf Koſten der Neigung eine moraliſche Pflicht erfüllen; beyde entflammen unſer Mitleid aufs höchſte, weil ſie freiwillig und aus einem Beweggrund leiden, der ſie in hohem Grade

ach-

achtungswürdig macht. Hier alſo wird unſer Mitleid ſo wenig durch widrige Gefühle geſtört, daſs es vielmehr in doppelter Flamme auflodert; bloſs die Unmöglichkeit mit der höchſten Würdigkeit zum Glücke die Idee des Unglücks zu vereinbaren, könnte unſre ſympathiſche Luſt noch durch eine Wolke des Schmerzens trüben. Wie viel auch ſchon dadurch gewonnen wird, daſs unſer Unwille über dieſe Zweckwidrigkeit kein moraliſches Weſen betrifft, ſondern an den unſchädlichſten Ort, auf die Nothwendigkeit abgeleitet wird, ſo iſt eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schickſal immer demüthigend und kränkend für freye ſich ſelbſt beſtimmte Weſen. Dieſs iſt es, was uns auch in den vortrefflichſten Stücken der Griechiſchen Bühne etwas zu wünſchen übrig läſst, weil in allen dieſen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird, und für unſre Vernunftfodernde Vernunft immer ein unaufgelöſter Knoten zurück bleibt. Aber auf der höchſten und letzten Stufe, welche der moraliſchge-

bildete Menſch erklimmt, und zu welcher die rührende Kunſt ſich erheben kann, löſt ſich auch dieſer, und jeder Schatten von Unluſt verſchwindet mit ihm. Dieſs geſchieht, wenn ſelbſt dieſe Unzufriedenheit mit dem Schickſal hinweg fällt, und ſich in die Ahndung oder lieber in deutliches Bewuſstſeyn einer teleologiſchen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Dann geſellt ſich zu unſerm Vergnügen an moraliſcher Uebereinſtimmung die erquickende Vorſtellung der vollkommenſten Zweckmäſsigkeit im groſsen Ganzen der Natur, und die ſcheinbare Verletzung derſelben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloſs ein Stachel für unſre Vernunft, in allgemeinen Geſetzen eine Rechtfertigung dieſes beſondern Falles aufzuſuchen, und den einzelnen Miſslaut in der groſsen Harmonie aufzulöſen. Zu dieſer reinen Höhe tragiſcher Rührung hat ſich die griechiſche Kunſt nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch ſelbſt die Philoſophie

der

der Griechen ihnen ſo weit voran leuchtete. Der neuern Kunſt, welche den Vortheil genieſst, von einer geläuterten Philoſophie einen reinern Stoff zu empfangen, iſt es aufbehalten, auch dieſe höchſte Foderung zu erfüllen, und ſo die ganze moraliſche Würde der Kunſt zu entfalten. Müſsen wir Neuern wirklich darauf Verzicht thun, griechiſche Kunſt je wieder herzuſtellen, denn der philoſophiſche Genius des Zeitalters und die moderne Cultur überhaupt der Poeſie nicht günſtig ſind, ſo wirken ſie weniger nachtheilig auf die tragiſche Kunſt, welche mehr auf dem Sittlichen ruhet. Ihr allein erſetzt vielleicht unſre Kultur den Raub, den ſie an der Kunſt überhaupt verübte.

So, wie die tragiſche Rührung durch Einmiſchung widriger Vorſtellungen und Gefühle geſchwächt, und dadurch die Luſt an derſelben vermindert wird, ſo kann ſie im Gegentheil durch zu groſse Annäherung an den urſprünglichen Affekt zu einem Grade ausſchweifen, der den Schmerz überwiegend macht. Es iſt bemerkt

merkt worden, daſs die Unluſt in Affekten von der Beziehung ihres Gegenſtandes auf unſere Sinnlichkeit, ſo wie die Luſt an denſelben von der Beziehung des Affekts ſelbſt auf unſre Sittlichkeit ſeinen Urſprung nehme. Es wird alſo zwiſchen Sinnlichkeit und Sittlichkeit ein beſtimmtes Verhältniſs vorausgeſetzt, welches das Verhältniſs der Unluſt zu der Luſt in traurigen Rührungen entſcheidet, und welches nicht verändert oder umgekehrt werden kann, ohne zugleich die Gefühle von Luſt und Unluſt bey Rührungen umzukehren, oder in ihr Gegentheil zu verwandeln. Je lebhafter die Sinnlichkeit in unſerm Gemüthe erwacht, deſto ſchwächer wird die Sittlichkeit wirken, und umgekehrt, jemehr jene von ihrer Macht verliert, deſto mehr wird dieſe an Stärke gewinnen. Was alſo der Sinnlichkeit in unſerm Gemüthe ein Uebergewicht giebt, muſs nothwendiger Weiſe, weil es die Sittlichkeit einſchränkt, unſer Vergnügen an Rührungen vermindern, das allein aus dieſer Sittlichkeit flieſst; ſo wie alles,

was

was dieſer letztern in unſerm Gemüth einen Schwung giebt, ſogar in urſprünglichen Affekten dem Schmerz ſeinen Stachel nimmt. Unſre Sinnlichkeit erlangt aber dieſes Uebergewicht wirklich, wenn ſich die Vorſtellungen des Leidens zu einem ſolchen Grade der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit übrig läſst, den mitgetheilten Affekt von einem urſprünglichen, unſer eigenes Ich von dem leidenden Subjekt, oder Wahrheit von Dichtung zu unterſcheiden. Sie erlangt gleichfalls das Übergewicht, wenn ihr durch Anhäufung ihrer Gegenſtände, und durch das blendende Licht, das eine aufgeregte Einbildungskraft darüber verbreitet, Nahrung gegeben wird. Nichts hingegen iſt geſchickter, ſie in ihre Schranken zurück zu weiſen, als der Beyſtand überſinnlicher, ſittlicher Ideen, an denen ſich die unterdrückte Vernunft, wie an geiſtigen Stützen, aufrichtet, um ſich über den trüben Dunſtkreis der Gefühle in einen heitern Horizont zu erheben. Daher der groſse Reiz, welchen allgemeine Wahrheiten

oder

oder Sittenſprüche, an der rechten Stelle in den dramatiſchen Dialog eingeſtreut, für alle gebildete Völker gehabt haben, und der faſt übertriebene Gebrauch, den ſchon die Griechen davon machten. Nichts iſt einem ſittlichen Gemüthe willkommener, als nach einem lang anhaltenden Zuſtand des bloſsen Leidens aus der Dienſtbarkeit der Sinne zur Selbſtthätigkeit geweckt, und in ſeine Freiheit wieder eingeſetzt zu werden.

So viel von den Urſachen, welche unſer Mitleid einſchränken und dem Vergnügen an der traurigen Rührung im Wege ſtehen. Jetzt ſind die Bedingungen aufzuzählen, unter welchen das Mitleid befördert, und die Luſt der Rührung am unfehlbarſten und am ſtärkſten erweckt wird.

Alles Mitleid ſetzt Vorſtellungen des Leidens voraus, und nach der Lebhaftigkeit, Wahrheit, Vollſtändigkeit und Dauer der letztern richtet ſich auch der Grad der erſtern.

I. Je lebhafter die Vorſtellungen, deſto mehr wird das Gemüth zur Thätigkeit eingeladen, deſto mehr wird ſeine Sinnlichkeit gereizt, deſto mehr alſo auch ſein ſittliches Vermögen zum Widerſtand aufgefodert. Vorſtellungen des Leidens laſſen ſich aber auf zwey verſchiedenen Wegen erhalten, welche der Lebhaftigkeit des Eindrucks nicht auf gleiche Art günſtig ſind. Ungleich ſtärker affizieren uns Leiden, von denen wir Zeugen ſind, als ſolche, die wir erſt durch Erzählung oder Beſchreibung erfahren. Jene heben das freie Spiel unſrer Einbildungskraft auf, und dringen, da ſie unſre Sinnlichkeit unmittelbar treffen, auf dem kürzeſten Weg zu unſerm Herzen. Bey der Erzählung hingegen wird das Beſondre erſt zum Allgemeinen erhoben, und aus dieſem dann das Beſondre erkannt, alſo ſchon durch dieſe nothwendige Operation des Verſtandes dem Eindruck ſehr viel von ſeiner Stärke entzogen. Ein ſchwacher Eindruck aber wird ſich des Gemüths nicht ungetheilt bemächtigen, und fremdartigen Vorſtel-

ſtellungen Raum geben, ſeine Wirkung zu ſtören und die Aufmerkſamkeit zu zerſtreuen. Sehr oft verſetzt uns auch die erzählende Darſtellung aus dem Gemüthszuſtand der handelnden Perſonen in den des Erzählers, welches die, zum Mitleid ſo nothwendige Täuſchung unterbricht. So oft der Erzähler in eigner Perſon ſich vordringt, entſteht ein Stillſtand in der Handlung, und darum unvermeidlich auch in unſerm theilnehmenden Affekt; dieſs ereignet ſich ſelbſt dann, wenn ſich der dramatiſche Dichter im Dialog vergiſst, und der ſprechenden Perſon Betrachtungen in den Mund legt, die nur ein kalter Zuſchauer anſtellen konnte. Von dieſem Fehler dürfte ſchwerlich eine unſrer neuern Tragödien frey ſeyn, doch haben ihn die franzöſiſchen allein zur Regel erhoben. Unmittelbare lebendige Gegenwart und Verſinnlichung ſind alſo nöthig, unſern Vorſtellungen vom Leiden diejenige Stärke zu geben, die zu einem hohen Grade von Rührung erfodert wird.

II. Aber wir können die lebhafteſten Eindrücke von einem Leiden erhalten, ohne doch zu einem merklichen Grad des Mitleids gebracht zu werden, wenn es dieſen Eindrücken an Wahrheit fehlt. Wir müſſen uns einen Begriff von dem Leiden machen, an dem wir Theil nehmen ſollen; dazu gehört eine Uebereinſtimmung deſſelben mit Etwas, was ſchon vorher in uns vorhanden iſt. Die Möglichkeit des Mitleids beruht nehmlich auf der Wahrnehmung oder Vorausſetzung einer Ähnlichkeit zwiſchen uns und dem leidenden Subjekt. Ueberall, wo dieſe Ähnlichkeit ſich erkennen läſst, iſt das Mitleid nothwendig, wo ſie fehlt, unmöglich. Je ſichtbarer und gröſser die Ähnlichkeit, deſto lebhafter unſer Mitleid, je geringer jene, deſto ſchwächer auch dieſes. Es müſſen, wenn wir den Affekt eines andern ihm nachempfinden ſollen, alle innern Bedingungen zu dieſem Affekt in uns ſelbſt vorhanden ſeyn, damit die äuſsre Urſache, die durch ihre Vereinigung mit jenen dem Affekt die Entſtehung

hung gab, auch auf uns eine gleiche Wirkung äuſsern könne. Wir müſſen, ohne uns Zwang anzuthun, die Perſon mit ihm zu wechſeln, unſer eigenes Ich ſeinem Zuſtande augenblicklich unterzuſchieben fähig ſeyn. Wie iſt es aber möglich, den Zuſtand eines Andern in uns zu empfinden, wenn wir nicht Uns zuvor in dieſem Andern gefunden haben?

Dieſe Ähnlichkeit geht auf die ganze Grundlage des Gemüths, in ſo fern dieſe nothwendig und allgemein iſt. Allgemeinheit und Nothwendigkeit aber enthält vorzugsweiſe unſre ſittliche Natur. Das ſinnliche Vermögen kann durch zufällige Urſachen anders beſtimmt werden; ſelbſt unſre Erkenntniſsvermögen ſind von veränderlichen Bedingungen abhängig; unſre Sittlichkeit allein ruht auf ſich ſelbſt, und iſt eben darum am tauglichſten, einen allgemeinen und ſichern Maaſsſtab dieſer Ähnlichkeit abzugeben. Eine Vorſtellung alſo, welche wir mit unſrer Form zu denken und zu empfinden übereinſtimmend finden,

wel-

welche mit unſrer eigenen Gedankenreihe ſchon in gewiſſer Verwandtſchaft ſteht, welche von unſerm Gemüth mit Leichtigkeit aufgefaſst wird, nennen wir wahr. Betrifft die Ähnlichkeit das Eigenthümliche unſers Gemüths, die beſondern Beſtimmungen des allgemeinen Menſchenkarakters in uns, welche ſich unbeſchadet dieſes allgemeinen Karakters hinwegdenken laſſen, ſo hat dieſe Vorſtellung blofs Wahrheit für uns; betrifft ſie die allgemeine und nothwendige Form, welche wir bey der ganzen Gattung vorausſetzen, ſo iſt die Wahrheit der objektiven gleich zu achten. Für den Römer hat der Richterſpruch des erſten Brutus, der Selbſtmord des Cato ſubjektive Wahrheit. Die Vorſtellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieſer beyden Männer flieſsen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, ſondern mittelbar aus einer beſonders beſtimmten menſchlichen Natur. Um dieſe Gefühle mit ihnen zu theilen, mufs man eine römiſche Geſinnung beſitzen, oder doch zu augenblicklicher Annahme der letztern fähig

hig ſeyn. Hingegen braucht man blos Menſch überhaupt zu ſeyn, um durch die heldenmüthige Aufopferung eines Leonidas, durch die ruhige Ergebung eines Ariſtid, durch den freiwilligen Tod eines Sokrates in eine hohe Rührung verſetzt, um durch den ſchrecklichen Glückswechſel eines Darius zu Thränen hingeriſſen zu werden. Solchen Vorſtellungen räumen wir, im Gegenſatz mit jenen, objektive Wahrheit ein, weil ſie mit der Natur aller Subjekte übereinſtimmen, und dadurch eine eben ſo ſtrenge Allgemeinheit und Nothwendigkeit erhalten, als wenn ſie von jeder ſubjektiven Bedingung unabhängig wären.

Übrigens iſt die ſubjektiv wahre Schilderung, weil ſie auf zufällige Beſtimmungen geht, darum nicht mit willkührlichen zu verwechſeln. Zuletzt flieſst auch das ſubjektiv Wahre aus der allgemeinen Einrichtung des menſchlichen Gemüths, welche blos durch beſondre Umſtände beſonders beſtimmt ward, und beide ſind noth-

wen-

wendige Bedingungen deſſelben. Die Entſchlieſsung des Cato könnte, wenn ſie den allgemeinen Geſetzen der menſchlichen Natur widerſpräche, auch nicht mehr ſubjektiv wahr ſeyn. Nur haben Darſtellungen der letztern Art einen engern Wirkungskreis, weil ſie noch andre Beſtimmungen als jene allgemeinen vorausſetzen. Die tragiſche Kunſt kann ſich ihrer mit groſser intenſiver Wirkung bedienen, wenn ſie der extenſiven entſagen will; doch wird das unbedingt Wahre, das bloſs Menſchliche in menſchlichen Verhältniſſen ſtets ihr ergiebigſter Stoff ſeyn, weil ſie bey dieſem allein, ohne darauf die Stärke des Eindrucks Verzicht thun zu müſſen, der Allgemeinheit deſſelben verſichert iſt.

III. Zu der Lebhaftigkeit und Wahrheit tragiſcher Schilderungen wird drittens noch Vollſtändigkeit verlangt. Alles, was von auſsen gegeben werden muſs, um das Gemüth in die abgezweckte Bewegung zu ſetzen, muſs in der Vorſtellung erſchöpft ſeyn. Wenn ſich der noch ſo römiſchgeſinnte

ſinnte Zuſchauer den Seelenzuſtand des Cato zu eigen machen, wenn er die letzte Entſchlieſsung dieſes Republikaners zu der ſeinigen machen ſoll, ſo muſs er dieſe Entſchlieſsung nicht bloſs in der Seele des Römers, auch in den Umſtänden gegründet finden, ſo muſs ihm die äuſsere ſowohl als innre Lage deſſelben in ihrem ganzen Zuſammenhang und Umfang vor Augen liegen, ſo darf auch kein einziges Glied aus der Kette von Beſtimmungen fehlen, an welche ſich der letzte Entſchluſs des Römers als nothwendig anſchlieſst. Überhaupt iſt ſelbſt die Wahrheit einer Schilderung ohne dieſe Vollſtändigkeit nicht erkennbar, denn nur die Ähnlichkeit der Umſtände, welche wir vollkommen einſehen müſſen, kann unſer Urtheil über die Ähnlichkeit der Empfindungen rechtfertigen, weil nur aus der Vereinigung der äuſsern und innern Bedingungen der Affekt entſpringt. Wenn entſchieden werden ſoll, ob wir wie Cato würden gehandelt haben, ſo müſſen wir uns vor allen Dingen in Cato's ganze äuſse-

re

re Lage hinein denken, und dann erſt ſind wir befugt, unſre Empfindungen gegen die ſeinigen zu halten, einen Schluſs auf die Ähnlichkeit zu machen, und über die Wahrheit derſelben ein Urtheil zu fällen.

Dieſe Vollſtändigkeit der Schilderung iſt nur durch Verknüpfung mehrerer einzelnen Vorſtellungen und Empfindungen möglich, die ſich gegen einander als Urſache und Wirkung verhalten, und in ihrem Zuſammenhang ein Ganzes für unſre Erkenntniſs ausmachen. Alle dieſe Vorſtellungen müſſen, wenn ſie uns lebhaft rühren ſollen, einen unmittelbaren Eindruck auf unſre Sinnlichkeit machen, und weil die erzählende Form jederzeit dieſen Eindruck ſchwächt, durch eine gegenwärtige Handlung veranlaſst werden. Zur Vollſtändigkeit einer tragiſchen Schilderung gehört alſo eine Reihe einzelner verſinnlichter Handlungen, welche ſich zu der tragiſchen Handlung als zu einem Ganzen verbinden.

IV. Fortdauernd endlich müssen die Vorstellungen des Leidens auf uns wirken, wenn ein hoher Grad von Rührung durch sie erweckt werden soll. Der Affekt, in welchen uns fremde Leiden versetzen, ist für uns ein Zustand des Zwanges, aus welchem wir eilen, uns zu befreyen, und allzuleicht verschwindet die zum Mitleid so unentbehrliche Täuschung. Das Gemüth muss also an diese Vorstellungen gewaltsam gefesselt, und der Freyheit beraubt werden, sich der Täuschung zu frühzeitig zu entreissen. Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen und die Stärke der Eindrücke, welche unsre Sinnlichkeit überfallen, ist dazu allein nicht hinreichend; denn je heftiger das empfangende Vermögen gereizt wird, desto stärker äussert sich die rückwirkende Kraft der Seele, um diesen Eindruck zu besiegen. Diese selbstthätige Kraft aber darf der Dichter nicht schwächen, der uns rühren will; denn eben im Kampfe derselben mit dem Leiden der Sinnlichkeit liegt der hohe Genuss, den uns die traurigen Rührungen gewäh-

ren. Wenn alſo das Gemüth, ſeiner widerſtrebenden Selbſtthätigkeit ungeachtet, an die Empfindungen des Leidens geheftet bleiben ſoll, ſo müſſen dieſe perioden-weiſe geſchickt unterbrochen, ja von entgegengeſetzten Empfindungen abgelöſt werden — um alsdann mit zunehmender Stärke zurück zu kehren, und die Lebhaftigkeit des erſten Eindrucks deſto öfter zu erneuern. Gegen Ermattung, gegen die Wirkungen der Gewohnheit iſt der Wechſel der Empfindungen das kräftigſte Mittel. Dieſer Wechſel friſcht die erſchöpfte Sinnlichkeit wieder an, und die Gradation der Eindrücke weckt das ſelbſtthätige Vermögen zum verhältniſsmäſsigen Widerſtand. Unaufhörlich muſs dieſes geſchäftig ſeyn, gegen den Zwang der Sinnlichkeit ſeine Freiheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen, und noch weit weniger im Kampf unterliegen; ſonſt iſt es im erſten Falle um das Leiden, im zweiten um die Thätigkeit gethan, und nur die Vereinigung von beiden erweckt ja die Rüh-

rung. In der geſchickten Führung dieſes Kampfes beruht eben das groſse Geheimniſs der tragiſchen Kunſt; da zeigt ſie ſich in ihrem glänzendſten Lichte.

Auch dazu iſt nun eine Reihe abwechſelnder Vorſtellungen, alſo eine zweckmäſsige Verknüpfung mehrerer, dieſen Vorſtellungen entſprechender Handlungen nothwendig, an denen ſich die Haupthandlung, und durch ſie der abgezielte tragiſche Eindruck vollſtändig, wie ein Knäuel von der Spindel, abwindet, und das Gemüth zuletzt wie mit einem unzerreiſsbaren Netze umſtrickt. Der Künſtler, wenn mir dieſes Bild hier verſtattet iſt, ſammelt erſt wirthſchaftlich alle einzelnen Strahlen des Gegenſtandes, den er zum Werkzeug ſeines tragiſchen Zweckes macht, und ſie werden unter ſeinen Händen zum Blitz, der alle Herzen entzündet. Wenn der Anfänger den ganzen Donnerſtrahl des Schreckens und der Furcht auf einmal und fruchtlos in die Gemüther ſchleudert, ſo gelangt jener

Schritt

Schritt vor Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel, und durchdringt eben dadurch die Seele ganz, daſs er ſie nur allmählig und gradweiſe rührte.

Wenn wir nunmehr die Reſultate aus den bisherigen Unterſuchungen ziehen, ſo ſind es folgende Bedingungen, welche der tragiſchen Rührung zum Grund liegen. Erſtlich muſs der Gegenſtand unſers Mitleids zu unſrer Gattung im ganzen Sinn dieſes Worts, gehören, und die Handlung, an der wir Theil nehmen ſollen, eine moraliſche, d. i. unter dem Gebiet der Freiheit begriffen ſeyn. Zweitens muſs uns das Leiden, ſeine Quellen und ſeine Grade, in einer Folge verknüpfter Begebenheiten vollſtändig mitgetheilt und zwar drittens ſinnlich vergegenwärtigt, nicht mittelbar durch Beſchreibung, ſondern unmittelbar durch Handlung dargeſtellt werden. Alle dieſe Bedingungen vereinigt und erfüllt die Kunſt in der Tragödie.

Die

Die Tragödie wäre demnach dichteriſche Nachahmung einer zuſammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollſtändigen Handlung), welche uns Menſchen in einem Zuſtand des Leidens zeigt, und zur Abſicht hat, unſer Mitleid zu erregen.

Sie iſt erſtlich — Nachahmung einer Handlung. Der Begriff der Nachahmung unterſcheidet ſie von den übrigen Gattungen der Dichtkunſt, welche bloſs erzählen oder beſchreiben. In Tragödien werden die einzelnen Begebenheiten im Augenblick ihres Geſchehens, als gegenwärtig, vor die Einbildungskraft oder vor die Sinne geſtellt; unmittelbar, ohne Einmiſchung eines dritten. Die Epopee, der Roman, die einfache Erzählung rücken die Handlung, ſchon ihrer Form nach, in die Ferne, weil ſie zwiſchen den Leſer und die handelnden Perſonen den Erzähler einſchieben. Das Entfernte, das Vergangene ſchwächt aber, wie bekannt iſt, den Eindruck und den theilnehmenden

Affekt,

Affekt; das Gegenwärtige verſtärkt ihn. Alle erzählende Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatiſche machen das Vergangene gegenwärtig.

Die Tragödie iſt zweitens Nachahmung einer Reihe von Begebenheiten, einer Handlung. Nicht bloſs die Empfindungen und Affekte der tragiſchen Perſonen, ſondern die Begebenheiten, aus denen ſie entſprangen und auf deren Veranlaſſung ſie ſich äuſsern, ſtellt ſie nachahmend dar; dieſs unterſcheidet ſie von den lyriſchen Dichtungsarten, welche zwar ebenfalls gewiſſe Zuſtände des Gemüths poetiſch nachahmen, aber nicht Handlungen. Eine Elegie, ein [illegible], eine Ode können uns die gegenwärtige, durch beſondre Umſtände bedingte Gemüthsbeſchaffenheit des Dichters (ſey es in ſeiner eignen Perſon oder in idealiſcher) nachahmend vor Augen ſtellen, und in ſo ferne ſind ſie zwar unter dem Begriff der Tragödie mit enthalten, aber ſie machen ihn noch nicht aus, weil ſie

ſie ſich bloſs auf Darſtellungen von Gefühlen einſchränken. Noch weſentlichere Unterſchiede liegen in dem verſchiedenen Zweck dieſer Dichtungsarten.

Die Tragödie iſt drittens Nachahmung einer vollſtändigen Handlung. Ein einzelnes Ereigniſs, wie tragiſch es auch ſeyn mag, giebt noch keine Tragödie. Mehrere als Urſache und Wirkung in einander gegründete Begebenheiten müſſen ſich mit einander zweckmäſsig zu einem ganzen verbinden, wenn die Wahrheit, d. i. die Übereinſtimmung eines vorgeſtellten Affekts, Karakters und dergleichen mit der Natur unſrer Seele, auf welche allein ſich unſre Theilnahme gründet, erkannt werden ſoll. Wenn wir es nicht fühlen, daſs wir ſelbſt bey gleichen Umſtänden eben ſo würden gelitten und eben ſo gehandelt haben, ſo wird unſer Mitleid nie erwachen. Es kommt alſo darauf an, daſs wir die vorgeſtellte Handlung in ihrem ganzen Zuſammenhang verfolgen, daſs wir ſie aus der Seele ihres Urhebers durch eine natür-

türliche Gradation unter Mitwirkung äuſs-rer Umſtände hervor flieſsen ſehen. So entſteht und wächſt und vollendet ſich vor unſern Augen die Neugier des Oedipus, die Eiferſucht des Othello. So kann auch allein der groſse Abſtand ausgefüllt werden, der ſich zwiſchen dem Frieden einer ſchuldloſen Seele und den Gewiſſensqualen eines Verbrechers, zwiſchen der ſtolzen Sicherheit eines Glücklichen und ſeinem ſchrecklichen Untergang, kurz, der ſich zwiſchen der ruhigen Gemüthsſtimmung des Leſers am Anfang und der heftigen Aufregung ſeiner Empfindungen am Ende der Handlung findet.

Eine Reihe mehrerer zuſammenhängender Vorfälle wird erfodert, einen Wechſel der Gemüthsbewegungen in uns zu erregen, der die Aufmerkſamkeit ſpannt, der jedes Vermögen unſers Geiſtes aufbietet, den ermattenden Thätigkeitstrieb ermuntert, und durch die verzögerte Befriedigung ihn nur deſto heftiger entflammt. Gegen die Leiden der Sinnlichkeit findet

das

das Gemüth nirgends als in der Sittlichkeit Hülfe. Dieſe alſo deſto dringender aufzufodern, muſs der tragiſche Künſtler die Martern der Sinnlichkeit verlängern; aber auch dieſer muſs er Befriedigung zeigen, um jener den Sieg deſto ſchwerer und rühmlicher zu machen. Beides iſt nur durch eine Reihe von Handlungen möglich, die mit weiſer Wahl zu dieſer Abſicht verbunden ſind.

Die Tragödie iſt viertens poetiſche Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung, und dadurch wird ſie der hiſtoriſchen entgegengeſetzt. Das letztere würde ſie ſeyn, wenn ſie einen hiſtoriſchen Zweck verfolgte, wenn ſie darauf ausgienge, von geſchehenen Dingen und von der Art ihres Geſchehens zu unterrichten. In dieſem Falle müſste ſie ſich ſtreng an hiſtoriſche Richtigkeit halten, weil ſie einzig nur durch treue Darſtellung des wirklich Geſchehenen ihre Abſicht erreichte. Aber die Tragödie hat einen poetiſchen Zweck, d. i. ſie ſtellt eine Handlung dar, um zu rüh-

rühren, und durch Rührung zu ergötzen. Behandelt ſie alſo einen gegebenen Stoff nach dieſem ihrem Zwecke, ſo wird ſie eben dadurch in der Nachahmung frey; ſie erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die hiſtoriſche Wahrheit den Geſetzen der Dichtkunſt unterzuordnen, und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfniſſe zu bearbeiten. Da ſie aber ihren Zweck, die Rührung, nur unter der Bedingung der höchſten Übereinſtimmung mit den Geſetzen der Natur zu erreichen im Stande iſt, ſo ſteht ſie, ihrer hiſtoriſchen Freiheit unbeſchadet, unter dem ſtrengen Geſetz der Naturwahrheit, welche man im Gegenſatz von der hiſtoriſchen die poetiſche Wahrheit nennt. So läſst ſich begreifen, wie bey ſtrenger Beobachtung der hiſtoriſchen Wahrheit nicht ſelten die poetiſche leiden, und umgekehrt bey grober Verletzung der hiſtoriſchen die poetiſche nur um ſo mehr gewinnen kann. Da der tragiſche Dichter, ſo wie überhaupt jeder Dichter, nur unter dem Geſetz der poetiſchen Wahrheit ſteht, ſo kann die gewiſſenhafteſte Beobach-

achtung der hiſtoriſchen ihn nie von ſeiner Dichterpflicht losſprechen, nie einer Übertretung der poetiſchen Wahrheit, nie einem Mangel des Intereſſe zur Entſchuldigung gereichen. Es verräth daher ſehr beſchränkte Begriffe von der tragiſchen Kunſt, ja von der Dichtkunſt überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geſchichte zu ziehen, und Unterricht von demjenigen zu fodern, der ſich ſchon vermöge ſeines Nahmens bloſs zu Rührungen und Ergötzung verbindlich macht. Sogar dann, wenn ſich der Dichter ſelbſt durch eine ängſtliche Unterwürfigkeit gegen hiſtoriſche Wahrheit ſeines Künſtlervorrechts begeben, und der Geſchichte eine Gerichtsbarkeit über ſein Produkt ſtillſchweigend eingeräumt haben ſollte, fodert die Kunſt ihn mit allem Rechte vor ihren Richterſtuhl, und ein Tod Hermans, eine Minona, ein Fuſt von Stromberg würden, bey noch ſo pünktlicher Befolgung des Koſtüme, des Volks- und des Zeitkarakters mittelmäſsige Tragödien heiſsen.

Die

Die Tragödie iſt fünftens Nachahmung einer Handlung, welche uns Menſchen im Zuſtand des Leidens zeigt. Der Ausdruck, Menſchen, iſt hier nichts weniger als müſsig, und dient dazu, die Grenzen genau zu bezeichnen, in welche die Tragödie in der Wahl ihrer Gegenſtände eingeſchränkt iſt. Nur das Leiden ſinnlich-moraliſcher Weſen, dergleichen wir ſelbſt ſind, kann unſer Mitleid erwecken. Weſen alſo, die ſich von aller Sittlichkeit losſprechen, wie ſich der Aberglaube des Volks, oder die Einbildungskraft der Dichter die böſen Dämonen mahlt, und Menſchen, welche ihnen gleichen — Weſen ferner, die von dem Zwange der Sinnlichkeit befreit ſind, wie wir uns die reinen Intelligenzen denken, und Menſchen, die ſich in höherm Grade, als die menſchliche Schwachheit erlaubt, dieſem Zwange entzogen haben, ſind gleich untauglich für die Tragödie. Überhaupt beſtimmt ſchon der Begriff des Leidens, und eines Leidens an dem wir Theil nehmen ſollen, daſs nur Menſchen im vollen Sinne dieſes

Worts

Worts der Gegenſtand deſſelben ſeyn können. Eine reine Intelligenz kann nicht leiden, und ein menſchliches Subjekt, das ſich dieſer reinen Intelligenz in ungewöhnlichem Grade nähert, kann, weil es in ſeiner ſittlichen Natur einen zu ſchnellen Schutz gegen die Leiden einer ſchwachen Sinnlichkeit findet, nie einen groſsen Grad von Pathos erwecken. Ein durchaus ſinnliches Subjekt ohne Sittlichkeit, und ſolche, die ſich ihm nähern, ſind zwar des fürchterlichſten Grades von Leiden fähig, weil ihre Sinnlichkeit in überwiegendem Grade wirkt, aber von keinem ſittlichen Gefühl aufgerichtet, werden ſie dieſem Schmerz zum Raube — und von einem Leiden, von einem durchaus hülfloſen Leiden, von einer abſoluten Unthätigkeit der Vernunft wenden wir uns mit Unwillen und Abſcheu hinweg. Der tragiſche Dichter giebt alſo mit Recht den gemiſchten Karakteren den Vorzug, und das Ideal ſeines Helden liegt in gleicher Entfernung zwiſchen dem ganz verwerflichen und dem vollkommenen.

Die

Die Tragödie endlich vereinigt alle dieſe Eigenſchaften, um den mitleidigen Affekt zu erregen. Mehrere von den Anſtalten, welche der tragiſche Dichter macht, lieſsen ſich ganz füglich zu einem andern Zweck, z. B. einem moraliſchen, einem hiſtoriſchen u. a. benutzen; daſs er aber gerade dieſen und keinen andern ſich vorſetzt, befreit ihn von allen Foderungen, die mit dieſem Zweck nicht zuſammen hängen, verpflichtet ihn aber auch zugleich, bey jeder beſondern Anwendung der bisher aufgeſtellten Regeln ſich nach dieſem letzten Zwecke zu richten.

Der letzte Grund, auf den ſich alle Regeln für eine beſtimmte Dichtungsart beziehen, heiſst der Zweck dieſer Dichtungsart; die Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht, heiſst ihre Form. Zweck und Form ſtehen alſo mit einander in dem genaueſten Verhältniſs. Dieſe wird durch jenen beſtimmt, und als nothwendig vorgeſchrieben, und der erfüllte Zweck wird das

Re-

Reſultat der glücklich beobachteten Form ſeyn.

Da jede Dichtungsart einen ihr eigenthümlichen Zweck verfolgt, ſo wird ſie ſich eben deswegen durch eine eigenthümliche Form von den übrigen unterſcheiden, denn die Form iſt das Mittel, durch welches ſie ihren Zweck erreicht. Eben das, was ſie ausſchlieſsend von den übrigen leiſtet, muſs ſie vermöge derjenigen Beſchaffenheit leiſten, die ſie vor den übrigen ausſchlieſsend beſitzt. Der Zweck der Tragödie iſt: Rührung; ihre Form: Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung. Mehrere Dichtungsarten können mit der Tragödie einerley Handlung zu ihrem Gegenſtand haben. Mehrere Dichtungsarten können den Zweck der Tragödie, die Rührung, wenn gleich nicht als Hauptzweck, verfolgen. Das Unterſcheidende der Letztern beſteht alſo im Verhältniſs der Form zu dem Zwecke, d. i. in der Art und Weiſe wie ſie ihren Gegenſtand in Rückſicht auf ihren Zweck be-

behandelt, wie ſie ihren Zweck durch ihren Gegenſtand erreicht.

Wenn der Zweck der Tragödie iſt, den mitleidigen Affekt zu erregen, ihre Form aber das Mittel iſt, durch welches ſie dieſen Zweck erreicht, ſo muſs Nachahmung einer rührenden Handlung der Inbegriff aller Bedingungen ſeyn, unter welchen der mitleidige Affekt am ſtärkſten erregt wird. Die Form der Tragödie iſt alſo die günſtigſte, um den mitleidigen Affekt zu erregen.

Das Produkt einer Dichtungsart iſt vollkommen, in welchem die eigenthümliche Form dieſer Dichtungsart zu Erreichung ihres Zweckes am beſten benutzt worden iſt. Eine Tragödie alſo iſt vollkommen, in welcher die tragiſche Form, nehmlich die Nachahmung einer rührenden Handlung am beſten benutzt worden iſt, den mitleidigen Affekt zu erregen. Diejenige Tragödie würde alſo die vollkommenſte ſeyn, in welcher das erregte

Mitleid weniger Wirkung des Stoffs als der am beſten benutzten tragiſchen Form iſt. Dieſe mag für das Ideal der Tragödie gelten.

Viele Trauerſpiele, ſonſt voll hoher poetiſcher Schönheit, ſind dramatiſch tadelhaft, weil ſie den Zweck der Tragödie nicht durch die beſte Benutzung der tragiſchen Form zu erreichen ſuchen; andre ſind es, weil ſie durch die tragiſche Form einen andern Zweck als den der Tragödie erreichen. Nicht wenige unſrer beliebteſten Stücke rühren uns einzig des Stoffes wegen, und wir ſind groſsmüthig oder unaufmerkſam genug, dieſe Eigenſchaft der Materie dem ungeſchickten Künſtler als Verdienſt anzurechnen. Bey andern ſcheinen wir uns der Abſicht gar nicht zu erinnern, in welcher uns der Dichter im Schauſpielhauſe verſammelt hat, und, zufrieden durch glänzende Spiele der Einbildungskraft und des Witzes angenehm unterhalten zu ſeyn, bemerken wir nicht einmal, daſs wir ihn mit kaltem Herzen verlaſ-

verlaſſen. Soll die ehrwürdige Kunſt, (denn das iſt ſie, die zu dem göttlichen Theil unſers Weſens ſpricht) ihre Sache durch ſolche Kämpfer vor ſolchen Kampfrichtern führen? — Die Genügſamkeit des Publikums iſt nur ermunternd für die Mittelmäſsigkeit, aber beſchimpfend und abſchreckend für das Genie.

An den Herausgeber der Propyläen.

Ich komme von Betrachtung der Bilder zurück, die durch Ihre zwey letzten Preisaufgaben veranlaſst wurden und noch lebhaft mit dieſen Eindrücken beſchäftigt, verſuche ich es, die Gedanken zu ordnen und auszuſprechen, welche dieſe intereſſanten Kunſterſcheinungen in mir aufgeregt haben. Werke der Einbildungskraft haben das Eigenthümliche, daſs ſie keinen müſsigen Genuſs zulaſſen, ſondern den Geiſt des Beſchauers zur Thätigkeit aufreizen. Das Kunſtwerk führt auf die

Kunſt

Kunſt zurück, ja es bringt erſt die Kunſt in uns hervor.

Sie hatten es zwar bey dieſen Preisaufgaben nur auf den Künſtler abgeſehen; aber auch dem bloſsen Beſchauer haben Sie durch dieſes Inſtitut eine reiche Quelle von Vergnügen und Belehrung eröffnet. Dieſe neunzehn und wieder dieſe neun Ausführungen des nehmlichen Gegenſtandes gewähren ein ganz eignes Intereſſe des Verſtandes, wovon freylich derjenige keinen Begriff hat, der ſich den Eindrücken künſtleriſcher Werke nur gedankenlos hingiebt. Eine gleich groſse Anzahl wirklicher Meiſterſtücke, aber von verſchiedenem Inhalt, würde uns unſtreitig einen höhern Kunſtgenuſs, aber vielleicht keinen ſo reichen Begriff von der Kunſt verſchafft haben, als dieſe vielſeitige Behandlung deſſelben Thema mir wenigſtens gegeben hat.

Zuerſt ein Wort von den Preisaufgaben ſelbſt. In Sachen der ſchönen Kunſt wird

wird die Möglichkeit nur durch die That bewiesen; aus Begriffen kann man höchstens voraus wissen, dass ein gegebenes Thema der künstlerischen Darstellung nicht widerstreitet. Der Erfolg hat die Wahl der beiden Sujets gerechtfertigt, denn aus beyden sind wirklich, unter geschickten Händen, sprechende, selbstständige und anmuthige Bilder geworden.

Obgleich die Kunst unzertrennlich und eins ist, und beyde, Phantasie und Empfindung, zu ihrer Hervorbringung thätig seyn müssen, so giebt es doch Kunstwerke der Phantasie und Kunstwerke der Empfindung, je nachdem sie sich einem dieser beyden ästhetischen Pole vorzugsweise nähern; zu einer von beiden Klassen aber muss jedes künstliche und poetische Werk sich bekennen, oder es hat gar keinen Kunstgehalt. Sie haben bey diesen zwey Preisaufgaben dafür gesorgt, dass jeder Künstler in seiner Sphäre beschäftigt würde, und derjenige, den die Natur reich genug ausstattete, auf beyden Feldern der Kunst glänzen konnte.

Hectors

Hectors Abſchied qualifizirte ſich zu einem naiven und ſeelenvollen Empfindungsgemählde; der Raub der Pferde des Rheſus, ein Nachtſtück, war zu einem kühnen, kraftvollen Phantaſiebilde geeignet. Beyde Aufgaben konnten, in Abſicht auf den innern Kunſtgehalt, für gleichbedeutend gelten, und mochten für die Ausführung, im Ganzen genommen, gleich viel oder wenig Schwierigkeiten darbieten. Das Naturell und die Neigung des Künſtlers muſste alſo die Wahl entſcheiden, und es lieſs ſich vorausſehen, wohin ſich das Übergewicht neigen würde. Der erſte Gegenſtand ſpricht an das Herz und der Deutſche hat ſeinen ſchätzbaren Charakter auch bey dieſer Gelegenheit nicht verläugnet.

Indem die Gegenſtände gegeben wurden, waren die Momente der Handlung und die Motive unentſchieden gelaſſen; hier alſo war das Feld der Erfindung. Zwey Helden, dem Begriffe gemäſs den wir uns von Diomed und Ulyſſes bilden, zeigen

zeigen sich in der Finsterniss der Nacht in dem trojanischen Lager, wo thrazische Krieger mit ihrem Könige schlafend liegen. Indem Diomed die Schlafenden erwürgt, bemächtiget sich Ulyss der schönen weissen Pferde des Königs. Sie müssen eilen, um nicht überfallen zu werden und Diomed verläfst ungern den Schauplatz.

Hier war nun die Wahl des Moments von der höchsten Bedeutung. Der Künstler konnte den Augenblick des wirklichen Ermordens, er konnte den Augenblick nach der That und unmittelbar vor dem Abzuge darstellen. Blieb er bey dem ersten Momente stehen, so war das Bild nicht nur an Gehalt ärmer, es konnte auch einen widrigen Eindruck auf das Gefühl machen; die nächtliche Ermordung schlafender Menschen hat etwas Schändendes für einen Helden. Der König welcher ermordet wird, wurde dadurch die Hauptperson, unser Mitleid wurde interessirt und das Bild bekam einen pathetischen Charakter, den es durchaus nicht haben sollte.

Wähl-

Wählte hingegen der Künſtler den Augenblick nach der That, wo beyde Helden auf ihre Entfernung denken, ſo kam ein ganz anderer Geiſt in das Gemählde. Das Gefühlempörende wurde mit Schatten bedeckt, die Ermordeten waren nur als Maſſe noch übrig, ohne daſs ein Einzelner aus denſelben einen Anſpruch an unſre Theilnahme machte; wir ſchauen nicht unmittelbar an, ſondern erfahren nur durch einen Schluſs, daſs ſie im Schlaf ermordet worden, und was die Hauptſache iſt, Ulyſs und Diomed ſind dann die eigentlichen Helden des Bildes, es iſt ihre Kühnheit die uns intereſſirt, ihr glückliches Entkommen, was uns beſchäftiget.

Aber auch ſo wird dem Bilde noch immer ein weſentlicher Theil der ſinnlichen Bedeutſamkeit und der Würde abgehen. Ulyſs und Diomed werden immer nur als zwey nächtliche Mörder und Räuber erſcheinen, die Handlung wird alſo, auch wenn ſie ihr Empörendes verliert, wenigſtens gemein und gleichgültig für uns ſeyn.

Etwas

Etwas mufs geſchehen, um die Helden, um ihre That empor zu heben; dieſs geſchieht durch die Gegenwart und den Antheil einer Göttin. Der Künſtler durfte dieſe nicht weit ſuchen; auch im Homer erſcheint die Pallas und treibt beyde Helden, zu eilen. Durch Einführung der Göttin wird, für den Gedanken, noch dieſes gewonnen, dafs die nächtliche That einen Zeugen hat, dafs durch ihre Geſte die Nothwendigkeit der Flucht ſinnlich klar wird, und für die Ausführung des Bildes entſteht der grofse Gewinn, dafs die nächtliche Scene mit einem göttlichen Licht kann erleuchtet werden.

Einen Künſtler, der keinen tiefen Gedankengehalt in ſein Bild zu legen wufste, konnte, bei der zweiten Aufgabe, ſchon der Effekt der Maſſen und Kontraſte anlocken und bey der Ausführung befriedigen. Der geſchickte Verfertiger des Bildes No. 5., wo in der Mitte des Ganzen zwey milchweifse Pferde ſich erheben, Diomed im Hintergrund noch in dem Mor-

Morden begriffen ist, und beyde Helden als Nebenfiguren gegen die Thiere verschwinden, scheint sich blofs mit einer angenehmen Wirkung der Schatten und Lichter begnügt zu haben. Das Bild ist sanft und gefällig für's Auge, aber der Gedanke ist gemein und der Künstler hat von seinem Gegenstand nur das nächste prosaische ergriffen. Denn warum zwey Heldenfiguren hervorrufen und durch Ankündigung einer bedeutenden That Erwartung erregen, wenn es um nichts weiter zu thun ist, als was auch durch eine gefällige Anordnung von Stilleleben geleistet werden kann? Es war übrigens kein Wunder, dafs eben dieses Bild bei vielen Zuschauern die Palme davon trug. Die Wirkung des Gefälligen ist unfehlbar, es setzt nichts voraus, und läfst sich völlig gedankenlos geniefsen.

Zwey andere gröfsere Bilder (No. 3 und 4.) desselben Inhalts stellen gleichfalls nur den Augenblick der Ermordung dar. Der König liegt noch schlafend, das

Schwerdt

Schwerdt ist über ihm gezückt, Ulysses hat sich der Pferde bemächtigt. Die Ausführung ist kräftiger, die Handlung reicher, als bei dem vorerwähnten Bilde, die Helden sind den Pferden nicht aufgeopfert. Aber der Gedanke erhebt sich nicht über das Gemeine, das Bild spricht blos zu dem Auge, ohne die Imagination anzuregen, und die geschickte fleissige Ausführung kann den fehlenden Geist nicht ersetzen.

Zwey andere Bilder (No. 6 und 7.) zeigen uns zwar schon die Göttin, aber ihre Gegenwart erhebt das Bild nicht, ob sie gleich eine höhere Intention des Künstlers verräth. Der Moment ist bedeutender, die Ermordung ist geschehen; auf dem einen, wo die Figuren blos im Umriss gezeichnet sind, hat sich Ulyss auf eins der Pferde geschwungen, der Augenblick des Forteilens ist ausgedrückt; auf dem andern wird noch Rath gehalten, aber die Scene ist zu ruhig, es fehlt an Leben und Bedeutung.

In

In einem höheren Geiſt ſind zwey andere Bilder deſſelben Inhalts gedacht und ausgeführt.

Die Göttin erſcheint (No. 2.) über den erſchlagenen Leichen und das Licht das ſie umfließt, beleuchtet die nächtliche Scene. Diomedes ruht in einer nachdenkenden Stellung mit aufgehobenem Fuſs auf einem Leichnam und bedenkt ſich das Schwerdt in die Scheide zu ſtecken. Bedeutend erhebt die Göttin den Zeigefinger der rechten Hand, um ihn zu warnen, und mit der ausgeſtreckten Linken zeigt ſie ihm den Weg. Ulyſſes den Bogen in der Hand hält die ſich bäumenden Pferde am Zügel und ſtrebt ſchon in einer raſchen Bewegung fort, nach dem ſäumenden Gefährten zurückſchauend. Beyde Helden ſind nakt, nur ein Mantel flattert um den eilenden Ulyſs und ein Löwenfell hängt über dem Rücken des Diomedes. Jener, deſſen kräftig gezeichnete Figur am meiſten hervordringt, bringt in das Ganze eine lebhafte Bewegung, welche

che gegen die sinnende Ruhe des Diomedes einen vielleicht nur zu starken Abstich macht.

Mit diesen Bilde sind wir in die geistige Welt der Kunst eingetreten. Das gemeine Wirkliche ist uns aus den Augen gerückt, nur das Bedeutende ist aufgenommen. Noch um einen Schritt weiter in das Reich der Einbildungskraft führt uns der andere (No. 1.), mit dem sich diese Gallerie der Rhesusbilder würdig abschliesst.

Der vorige Künstler hatte uns das trojanische Lager gezeigt und uns mit einem engen Raum umschränkt, indem er die Scene durch die Mauern von Troja begrenzte. Ein glücklicher Gedanke des gegenwärtigen hingegen war es, die griechischen Zelte und Schiffe in die Tiefe des Bildes zu setzen, aus dem wir dadurch gleichsam herausgetrieben werden. Er öffnet mit einem kühnen Griff seinen Schauplatz und wir übersehen zugleich die Scene der Handlung und das Ziel der Flucht.

Drei

Drei Punkte des Bildes ziehen uns sogleich durch verschiedene Mittel an. Das Auge, welches zuerst dem lebhaftesten Lichte folgt, fällt auf eine mahlerische, schön pyramidenförmig geordnete Masse von vier milchweissen Pferden, welche Ulysses eben forttreiben will. Er wendet dem Zuschauer den Rücken, nur der Kopf ist ein wenig nach der Scene gedreht. Sein Mantel, so wie die Mähnen und Decken der Pferde sind in einer fliegenden Bewegung; dieser hellglänzenden und rasch bewegten Gruppe setzt sich die ruhige dunkle Masse leblos liegender Körper im Vordergrund und die stillliegende Ferne des Hintergrundes schön entgegen.

Sobald der erste gewaltsame Sinnenreiz nachläßt, so wendet sich der Verstand zu dem Bedeutungsvollen: dieß findet er hier sehr geistreich in der Mitte des Bildes. Diomedes, in eine Löwenhaut gehüllt, den Schild in der linken Hand, steht an dem Wagen des Rhesus, den er mit der Rechten anfaßt, als ob er

sich

ſich denſelben zueignen wollte. An dem Rade des Wagens liegt der Erſchlagene, durch die neben ihm liegende Helmkrone kenntlich, in ſchön verkürzter Lage hingeſtreckt. So raſch ſich Ulyſs und die Pferde bewegen, ſo ruhig ſteht Diomedes, nur das Geſicht iſt unzufrieden nach der Erſcheinung zur Linken hingerichtet.

Hier ſchwebt in einer Wolkenumgebung, ſchlank und ſchön gebildet, Minerva herab und bedeutet mit ausgeſtreckter Rechten den Säumenden, fortzueilen. Die Wolke in der ſie erſcheint, wälzt ſich mahleriſch wie ein daherſtrömender Nebel um den Wagen des Rheſus herum und faſst auf dieſe Art die ganze Mordſcene mit einem geheimnisvollen Vorhange ein, der ſich nur auf der rechten Seite öffnet, um den Blick nach dem griechiſchen Schifflager zu erweitern. Alle Parthien des Bildes ſchmelzen in einer angenehmen Harmonie von Licht und Schatten und Reflexen ineinander.

Man

Man erfährt bey dieſem Bilde den heitern Einfluſs einer phantaſiereichen Kunſt, nach Kunſtideen iſt Alles gewählt und geordnet, nichts einzelnes iſt der gemeinen Wirklichkeit abgeborgt, alles repräſentirt nur und hat nur Daſeyn für den Gedanken und durch denſelben.

Es lieſs ſich für dieſe beyden Aufgaben von einer doppelten Seite her Gefahr befürchten.

Der Raub der Pferde des Rheſus iſt, als bloſses Factum betrachtet, gleichgültig und ohne allen Gehalt für das Herz; hier muſste alſo die Phantaſie ihre Macht beweiſen und der Gedanke ſtatt des wirklichen Gegenſtandes eintreten. Wurde dieſes Bild bloſs mit einer treuen Sinnlichkeit und natürlichen Wahrheit behandelt, ſo muſste es leer und charakterlos ausfallen. Aber eben dieſe natürliche Wahrheit iſt das Geſpenſt der Zeit und dem Deutſchen insbeſondere wird es ſchwer, ſich mit freyer Dichtungskraft über das

gemein Wirkliche zu erheben. Dieſem Stoffe alſo, der ſein Gefühl nicht anſprach, konnte ein Künſtler von gewöhnlichem Schlag nicht viel abgewinnen, und eben dieſs ſcheint die meiſten von dieſem Sujet zurückgeſchreckt zu haben.

Der Abſchied des Hectors iſt ſchon als Stoff und ohne allen Zuſatz der Kunſt ein rührender Gegenſtand, und konnte mit einem mäſsigen Aufwand von Phantaſie, ſelbſt durch naive Wahrheit ein ſprechendes Bild abgeben. Aber hier war der ſentimentaliſche Hang der Nation und des Zeitalters zu fürchten, welcher zum wahren Verderben aller bildenden Kunſt auch auf dieſem Felde wie auf dem poetiſchen überhand genommen hat. Ein weinerlicher Hector und eine zerflieſsende Andromache waren zu fürchten und ſie ſind auch nicht ausgeblieben. Ich bezeichne die Werke nicht, da ſie ſich leicht von ſelbſt heraus finden.

Es war in dieſem einfach ſcheinenden Stoff ein doppeltes Verhältniſs auszudrücken;

cken; Hector ſollte als liebender Gatte und als zärtlicher Vater erſcheinen. Nicht leicht war die Aufgabe, jedem dieſer Verhältniſſe ſein volles Recht anzuthun, ohne gegen die Einheit des Bildes zu verſtoſſen. Eines muſste nothwendig zur Hauptſache gemacht werden, weil keine doppelte Handlung von gleicher Bedeutung erlaubt war und die Kunſt beſtand darin, die prägnanteſte zu wählen.

Einige der concurrirenden Künſtler haben ſich begnügt, bloſs den Abſchied des Gatten von der Gattin vorzuſtellen, und ſind folglich unter der Aufgabe geblieben. Das Kind auf den Armen der Wärterin oder der Mutter iſt nur ein Zeuge der Handlung. Hector ſelbſt iſt ſo jugendlich und weichlich gehalten, daſs man bloſs den Abſchied zweyer Liebenden vor ſich zu ſehen glaubt. Dieſs iſt unſtreitig der unglücklichſte Einfall, der ſich am weiteſten von der Aufgabe entfernt; denn an den Krieger und den Held, der der Schirm ſeiner Vaterſtadt ſeyn ſoll, iſt hier nun gar

nicht zu denken. Es ist auf eine Rührung angelegt, die diesem Stoffe ganz und gar fremd ist.

Andre schlugen den entgegengesetzten Weg ein; indem sie den Vater ausschliessend mit dem Kinde beschäftigen, lassen sie die Mutter und Gattin eine untergeordnete Rolle spielen. Diese entfernten sich weniger von dem Geist der Forderung, weil der Ausdruck des väterlichen Characters sich mit dem männlichen Ernst des Helden sehr wohl verträgt. Und da die Mutter sich durch sich selbst schon in die Handlung einmischen kann, so konnte sie nicht bedeutungslos erscheinen.

Auf einem der vorzüglichsten Stücke in der Sammlung (No. 24.), einem Oehlgemählde, scheint der Künstler beabsichtigt zu haben, Mutter und Kind in Einer Umarmung zusammen zu fassen. Hector breitet seine Arme nach dem Kinde aus, das auf den Armen der Wärterin vor ihm zurückflieht, während dass sich Andromache

mache zwiſchen dieſen, nach dem Kinde ausgeſtreckten Armen, an ſeinen Leib ſchmiegt; aber er ſelbſt zeigt ſich keineswegs mit ihr beſchäftigt, ſeine ganze Bewegung bezieht ſich auf das Kind, ſie ſcheint überflüſſig und eher ein Hinderniſs zu ſeyn.

Nun war die zweyte Frage, für das Pathetiſche der Situation den wahrſten und zugleich würdigſten Ausdruck zu finden — denn es ſollte der Abſchied eines Helden ſeyn, der Gattin und Kind zurückläſst, um in eine Todesgefahr zu gehen; man ſollte einen letzten ewigen Abſchied ahnden. Auf der andern Seite ſollte ſich der Held über den Schmerz erhaben zeigen, Andromache ſollte ſich auch in dieſer ſchmerzlichen Situation ſeiner werth beweiſen, unſer Herz ſollte nicht zerriſſen, ſondern durch die Rührung ſelbſt geſtärkt und erhoben werden.

Einer der concurrirenden Künſtler (No. 13.), dem die Natur einen heitern

Sinn

Sinn und ein ſchönes naives Gefühl verliehen; aber die Stärke und Tiefe der Empfindungen ſcheint verſagt zu haben, hat ſich auf die einfachſte Weiſe aus der Verlegenheit gezogen, indem er die ganze Aufgabe in eine zärtliche Familienſcene verwandelt, worin von dem tragiſchen Inhalt der Situation wenig oder gar nichts zu ſpüren iſt. Hector unterhält ſich mit dem Kinde, das auf dem linken Arm der Wärterin iſt und ſich vor dem Vater zu ſcheuen ſcheint. Die Amme deutet mit einer ſprechenden Bewegung auf den Vater, als ob ſie das Kind mit demſelben bekannt machen wollte. An Hectors rechte Seite ſchmiegt ſich Andromache; er hat ihr den einen Arm liebevoll hingegeben, indem er den andern dem Kinde ſchmeichelnd entgegenſtreckt. Jede der drey Figuren belebt ein naiver, äuſserſt glücklich gewählter Ausdruck, ein freundliches Lächeln ſpielt um den Mund des Vaters, und Andromache's ſeelenvoller Blick ſchwimmt zwiſchen Heiterkeit und Thränen. Alles accordirt zu einer ſchönen lieb-

lieblichen Gruppe und spricht das Gemüth schnell und entscheidend an. Man läfst augenblicklich von der Strenge der Kunstforderungen nach, weil man einer schönen Natur begegnet und wird unwillig über den gerechten Tadler, der die Zeichnung, die Farbengebung und die ganze mahlerische Anlage fehlerhaft und aufserdem das Bild mit Unschicklichkeiten überladen findet. Denn der Künstler schien das Heroische, das er in die Handlung selbst nicht zu legen wufste, in der Umgebung nachholen zu wollen, und erfüllt deswegen den Rand der Mauern und Thürme, unter welchen die Scene vorgeht, mit einer Million Spiefstragender Trojaner, welche auf diese Familiengruppe herabschauen.

So wie man auf diesem Bilde das Pathetische ganz vermifst, so ist demselben auf zwey andern, sonst sehr tüchtig gearbeiteten Bildern zu viel Raum gegeben und von dem heroischen Character des Helden zu viel aufgeopfert worden. Sie erregen daher ein gewisses peinliches Gefühl und

man

man mag nicht gern dabey verweilen. Auf dem einen misfällt noch besonders die abgewandte Stellung des Hectors und der Ausdruck hilflosen Schmerzens in seiner Gebärde. Dem andern (No. 19.) scheint eine gewisse kranke Bläße zu schaden, welche dadurch entsteht, dass die Zeichnung zum Theil colorirt ist und auf einen Farbeneffekt Anspruch macht, aber gerade da, wo die energische Farbe verlangt wird, die todte Kreide gebraucht worden ist.

Mehrere und zwar die geschicktesten Meister lassen ihren Helden sich an die Götter wenden und das Kind ihrem Schutz übergeben. Diese Handlung ist schicklich, ausdrucksvoll und edel. Das Vertrauen auf die Götter erlaubt einen muthigen, heitern und selbst im Affekt beruhigten Ausdruck und die Handlung erhält dadurch einen feyerlichen Character. Das Kind auf den Armen des Vaters, besonders wenn es hoch empor gehalten wird, wie auf den zwey vorzüglichsten (No. 25

und

und 26.) Bildern in dieſer Reihe der Fall iſt, bildet einen bedeutenden Gipfel der Gruppe. Das Kind wird uns zugleich zu einem Symbol der hülfloſen Stadt, beyde ſcheint Hector in die Hand der Götter zu geben.

Es finden ſich zwey, nach Art der Basreliefs gearbeitete Bilder (No. 20 und 21.), wo der Künſtler im Geiſt der alten Bildhauerwerke des Pathetiſchen nicht bedurfte, um bedeutend zu ſeyn. Ernſt und ruhig ſteigt der gewaffnete Hector die Stufen ſeines Hauſes herab, ſein Körper iſt ſchon den Kriegern zugewendet, die mit dem Schlachtroſs auf ihn warten. Nur das Geſicht kehrt ſich nach der Andromache, die ſich mit leidender Miene an ihn anſchmiegt und ihn nicht laſſen will. Ihr zur Seite ſteht die Wärterin, das Kind auf den Armen, mit noch andern Jungfrauen. Ganz mit der weiſen Bedeutſamkeit der Alten hat uns hier der Künſtler die Situation mehr durch ſymboliſche Zeichen als durch Nachahmung des Wirklichen

chen vorgebildet. Alles ſtellt mehr vor als es iſt; es gilt zwar für ſich ſelbſt und weiſ't doch auf etwas andres hin, es iſt nur der ſinnvolle Buchſtabe, in welchem der Geiſt verhüllt liegt. Die weibliche Reihe mit dem Kinde bedeutet uns das Innere eines Hauſes, welches von dem Hausvater jetzt verlaſſen wird. Die Krieger gegenüber mit ihren Waffen und dem wartenden Streitroſs rufen uns die unerbittliche Nothwendigkeit in die Seele. Das ernſte doch nicht traurige Herabſteigen des Helden ſteht ihm wohl an; er braucht nicht die Götter, er ruht auf ſich ſelbſt; die zärtliche Bekümmernifs der Gattin iſt dem Ganzen gemäfs. Nur ſie ſelbſt iſt zu klein und zu dürftig gegen die coloſſaliſche Figur des Helden und ſtört den antiken Sinn des Ganzen durch ihre moderne ſchwächliche Erſcheinung.

Auch in Behandlung der Amme, als der dritten Figur, hat ſich das Genie der verſchiedenen Künſtler characteriſirt. Einige, die zu der Höhe des Gegenſtandes nicht

nicht hinauf langen konnten, haben mit ihrem Genie gerade die Amme noch erreicht und diese ist dann die gelungenste Figur des Bildes geworden. Hier *in corpore vili* konnte der Künstler der beliebten Natürlichkeit mit dem mindesten Nachtheile folgen, obgleich der gute Geschmack auch hier eine edlere Behandlung zur Pflicht machte. Von der stupiden Gleichgültigkeit an bis zur koketten Leichtfertigkeit ist sie auf diesen Bildern durchgeführt, worden. Diesen letztern Character trägt sie auf einer bunt getuschten Zeichnung, die ich Ihnen hier nur durch die zwey unschicklich angebrachten Säulen, die das Thor versperren, bezeichnet haben will. Das Bild ist auf das gefälligste, nach Art eines bunten englischen Kupferstichs, behandelt, die Figur der Andromache voll Anmuth, die Amme aber besonders geistreich gedacht. Nur einen Hector wusste der Künstler sich nicht zu denken und sich überhaupt nicht zu der Höhe seines Gegenstandes zu erheben.

Dage-

Dagegen ist auf den zwey vorhin erwähnten Bildern, in welchen Hektor seinen Sohn zum Himmel emporhält, die Amme ein wirklich bedeutender und integranter Theil der Handlung und zu der Würde des Ganzen veredelt. Auf dem einen (No. 25.) steht sie in einer sehr geistreich gedachten Stellung abgewendet und es ist dem Künstler gelungen, uns gerade durch das, was er verhüllte, desto tiefer zu rühren. Auf dem andern Bilde (No. 26.), dessen ich nachher noch umständlicher gedenken werde, hat ihr der Künstler eine noch gröfsere, wenn nicht zu grofse Bedeutung gegeben.

Bey dieser Abschiedsscene Hektors war das Lokale keineswegs unwichtig und die Handlung konnte nur vermittelst desselben ihre volle Erklärung erhalten. Wenn sich der Künstler nicht der Freyheit der Symbole bediente, so mufste er die Scene unter oder an das trojanische Thor verlegen, und je sprechender er die Umgebung machte, desto mehr Ausdruck kam in die

die Handlung. Es ist daher nicht zu billigen, dafs auf einigen Bildern die Scene an eine ganz öde und gleichgültige Stelle an der Stadtmauer verlegt ist. Die Handlung entbehrt dadurch ihren bedeutenden Hintergrund und ihren öffentlichen Charakter, der jenen alten Zeiten so gemäfs ist; obgleich das andre Extrem, wo der Künstler einen opernmäfsigen Hofstaat um seine Personen herum verbreitet, noch weit mehr Tadel verdient.

Man hat alle Ursache, sich über den Fleifs, über die Kunstfertigkeit, über das Sentiment, über den Geist und Geschmack zu erfreuen, die bey diesen Bildern, bald mehr bald weniger verbunden, zur Erscheinung gekommen sind. Von der Gefühlsinnigkeit an, bey welcher die Kunst anfängt, bis zu der heitern Imagination, wodurch sie sich frey und selbstständig erklärt und zu der geistreichen vollendenden Anmuth, wodurch sie sich, auf ihrem weiten Weg, wieder zur Natur zurück findet, sind Proben gegeben worden. Mehrere die-

dieſer Bilder ſind wahrhaft ſchön gedachte Ganze, andre empfehlen ſich durch irgend eine glückliche Anlage, oder durch eine erworbene Fertigkeit, einige durch ein vollendetes Talent in Abſicht auf gewiſſe Theile der mahleriſchen Ausführung. Wenn man aber alle der Reihe nach durchlaufen hat, ſo wird man zuletzt mit erhöhter Zufriedenheit zu (No. 26.) der braunen Zeichnung, wie das Publikum ſie nannte, ehe man den Namen des Künſtlers, Hrn. Nahls, erfuhr, zurückkehren, welche auch den Blick zuerſt angezogen hat.

Hector hebt den Aſtyanax mit einem heitern Blick des Vertrauens zu den Göttern empor. Andromache, eine ſchöne Geſtalt im Geiſt der Antiken gezeichnet, lehnt ſich an die rechte Seite des Helden, auf ihm als ihrem Gotte ſcheint ſie zu ruhen, kein Ausdruck des Schmerzens entſtellt ihre reinen Züge. Zur Linken Hectors in weiterem Abſtand von ihm und durch den Helm, der auf dem Bo-

den

den liegt von ihm geſchieden, kniet die Wärterin, das heitre Gebet des Helden mit einem ſchmerzvollen Flehen aus tiefer geängſteter Bruſt begleitend. Auf ſie, als die niedrigere Natur, hat der weiſe Künſtler die ganze Schaale der Leidenſchaft ausgegoſſen, die er für dieſe Scene bereit hielt; aber in ihrem Affekt iſt nichts unwürdiges, es iſt nur das Heftige der Inbrunſt, was ihn bezeichnet. Die Handlung geſchieht unter dem Thor, deſſen edle Architektur würdig zum Ganzen ſtimmt. Hinter der Amme öffnet ſich daſſelbe in einem ſchönen freyen Bogen; man ſieht den Wagen Hectors, der Führer hält die Pferde an, ein Krieger iſt näher getreten und ſetzt die Hauptſcene mit der Handlung des Hintergrundes in Verbindung.

Dieſs iſt der poetiſche Gedanke des Bildes; aber der edle Styl, die Einheit, die leichte Hand, die Reinlichkeit und Anmuth in der Behandlung kann nur empfunden, nicht durch Worte ausgedrückt wer-

werden. Man fühlt ſich thätig, klar und entſchieden; die ſchönſte Wirkung die die plaſtiſche Kunſt bezweckt. Das Auge wird gereizt und erquickt, die Phantaſie belebt, der Geiſt aufgeregt, das Herz erwärmt und entzündet, der Verſtand beſchäftigt und befriedigt.

Ueber

Ueber

Bürgers Gedichte.

Die Gleichgültigkeit, mit der unſer philoſophirendes Zeitalter auf die Spiele der Muſen herabzuſehen anfängt, ſcheint keine Gattung der Poeſie empfindlicher zu treffen, als die lyriſche. Der dramatiſchen Dichtkunſt dient doch wenigſtens die Einrichtung des geſellſchaftlichen Lebens zu einigem Schutze, und der erzählenden erlaubt ihre freyere Form, ſich dem Weltton mehr anzuſchmiegen und den Geiſt der Zeit in ſich aufzunehmen. Aber die jährlichen Almanache, die Ge-

fellſchaftsgeſänge, die Muſikliebhaberey unſrer Damen, ſind nur ein ſchwacher Damm gegen den Verfall der lyriſchen Dichtkunſt. Und doch wäre es für den Freund des Schönen ein ſehr niederſchlagender Gedanke, wenn dieſe jugendlichen Blüthen des Geiſtes in der Fruchtzeit abſterben, wenn die reifere Cultur auch nur mit einem einzigen Schönheitsgenuſs erkauft werden ſollte. Vielmehr lieſse ſich auch in unſern ſo unpoetiſchen Tagen, wie für die Dichtkunſt überhaupt, alſo auch für die lyriſche, eine ſehr würdige Beſtimmung entdecken; es lieſse ſich vielleicht darthun, daſs, wenn ſie von einer Seite höhern Geiſtesbeſchäftigungen nachſtehen muſs, ſie von einer andern nur deſto nothwendiger geworden iſt. Bey der Vereinzelung und getrennten Wirkſamkeit unſrer Geiſteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wiſſens und die Abſonderung der Berufsgeſchäfte nothwendig macht, iſt es die Dichtkunſt beynahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz,

Scharf-

Scharfſinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmoniſchem Bunde beſchäftigt, welche gleichſam den ganzen Menſchen in uns wieder herſtellt. Sie allein kann das Schickſal abwenden, das traurigſte, das dem philoſophirenden Verſtande widerfahren kann, über dem Fleiſs des Forſchens den Preis ſeiner Anſtrengungen zu verlieren, und in der abgezogenen Vernunftwelt für die Freuden der wirklichen zu ſterben. Aus noch ſo divergirenden Bahnen würde ſich der Geiſt bey der Dichtkunſt wieder zurecht finden, und in ihrem verjüngenden Licht der Erſtarrung eines frühzeitigen Alters entgehen. Sie wäre die jugendlichblühende Hebe, welche in Jovis Saal die unſterblichen Götter bedient.

Dazu aber würde erfodert, daſs ſie ſelbſt mit dem Zeitalter fortſchritte, dem ſie dieſen wichtigen Dienſt leiſten ſoll; daſs ſie ſich alle Vorzüge und Erwerbungen deſſelben zu eigen machte. Was Erfahrung und Vernunft an Schätzen für die

Menschheit aufhäuften, müsste Leben und Fruchtbarkeit gewinnen und in Anmuth sich kleiden in ihrer schöpferischen Hand. Die Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit ihrer Zeit müsste sie, geläutert und veredelt, in ihrem Spiegel sammeln und mit idealisirender Kunst, aus dem Jahrhundert selbst, ein Muster für das Jahrhundert erschaffen. Dies aber setzte voraus, dass sie selbst in keine andre als reife und gebildete Hände fiele. So lange dies nicht ist, solange zwischen dem sittlich ausgebildeten vorurtheilfreyen Kopf und dem Dichter ein andrer Unterschied statt findet, als dass letzterer zu den Vorzügen des Erstern das Talent der Dichtung noch als Zugabe besitzt; so lange dürfte die Dichtkunst ihren veredelten Einfluss auf das Jahrhundert verfehlen und jeder Fortschritt wissenschaftlicher Cultur wird nur die Zahl ihrer Bewunderer vermindern. Unmöglich kann der gebildete Mann Erquickung für Geist und Herz bey einem unreifen Jüngling suchen, unmöglich in Gedichten die Vorurtheile, die gemei-

meinen Sitten, die Geiſtesleerheit wieder finden wollen, die ihn im wirklichen Leben verſcheuchen. Mit Recht verlangt er von dem Dichter, der ihm, wie dem Römer ſein Horaz, ein theurer Begleiter durch das Leben ſeyn ſoll, daſs er im intellectuellen und ſittlichen auf einer Stufe mit ihm ſtehe, weil er auch in Stunden des Genuſſes nicht unter ſich ſinken will. Es iſt alſo nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu ſchildern; man muſs auch erhöht empfinden. Begeiſterung allein iſt nicht genug; man fodert die Begeiſterung eines gebildeten Geiſtes. Alles, was der Dichter uns geben kann, iſt ſeine Individualität. Dieſe muſs es alſo werth ſeyn, vor Welt und Nachwelt ausgeſtellt zu werden. Dieſe ſeine Individualität ſo ſehr als möglich zu veredeln, zur reinſten herrlichſten Menſchheit hinaufzuläutern, iſt ſein erſtes und wichtigſtes Geſchäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchſte Werth ſeines Gedichtes kann kein andrer ſeyn, als daſs es der reine vollendete

dete Abdruck einer intereſſanten Gemüthslage eines intereſſanten vollendeten Geiſtes iſt. Nur ein ſolcher Geiſt ſoll ſich uns in Kunſtwerken ausprägen; er wird uns in ſeiner kleinſten Aeuſserung kenntlich ſeyn, und umſonſt wird, der es nicht iſt, dieſen weſentlichen Mangel durch Kunſt zu verſtecken ſuchen. Vom äſthetiſchen gilt eben das, was vom ſittlichen; wie es hier der moraliſch vortreffliche Charakter eines Menſchen allein iſt, der einer ſeiner einzelnen Handlungen den Stempel moraliſcher Güte aufdrücken kann, ſo iſt es dort nur der reife, der vollkommene Geiſt, von dem das reife, das vollkommene ausfliefst. Kein noch ſo groſses Talent kann dem einzelnen Kunſtwerk verleihen, was dem Schöpfer deſſelben gebricht, und Mängel, die aus dieſer Quelle entſpringen, kann ſelbſt die Feile nicht wegnehmen.

Wir würden nicht wenig verlegen ſeyn, wenn uns aufgelegt würde, dieſen Maafsſtab in der Hand, den gegenwärtigen Muſenberg zu durchwandern. Aber die Erfah-

fahrung, däucht uns, müfste es ja lehren, wieviel der gröfsere Theil unfrer, nicht ungeprieſenen, lyriſchen Dichter auf den beſſern des Publikums wirkt; auch trifft es ſich zuweilen, daſs uns Einer oder der Andre, wenn wir es auch ſeinen Gedichten nicht angemerkt hätten, mit ſeinen Bekenntniſſen überraſcht oder uns Proben von ſeinen Sitten liefert. Jezt ſchränken wir uns darauf ein, von dem bisher geſagten die Anwendung auf Hn. Bürger zu machen.

Aber darf wohl dieſem Maaſsſtab auch ein Dichter unterworfen werden, der ſich ausdrücklich als „Volksſänger" ankündigt und Popularität (S. Vorrede z. 1. Theil S. 15. u. f.) zu ſeinem höchſten Geſetz macht? Wir ſind weit entfernt, Hn. B. mit dem ſchwankenden Worte „Volk" ſchikaniren zu wollen; vielleicht bedarf es nur weniger Worte, um uns mit ihm darüber zu verſtändigen. Ein Volksdichter in jenem Sinn, wie es Homer ſeinem Weltalter oder die Troubadours dem ihri-

gen

gen waren, dürfte in unsern Tagen vergeblich gesucht werden. Unsre Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meynen ungefähr dieselbe Stufe einnahmen, sich also leicht in derselben Schilderung erkennen, in denselben Gefühlen begegnen konnten. Jezt ist zwischen der Auswahl einer Nation und der Masse derselben ein sehr grosser Abstand sichtbar, wovon die Ursache zum Theil schon darinn liegt, dass Aufklärung der Begriffe und sittliche Veredlung ein zusammenhängendes Ganzes ausmachen, mit dessen Bruchstücken nichts gewonnen wird. Ausser diesem Culturunterschied ist es noch die Convenienz, welche die Glieder der Nation in der Empfindungsart und im Ausdruck der Empfindung einander so äusserst unähnlich macht. Es würde daher umsonst seyn, willkührlich in Einen Begriff zusammen zu werfen, was längst schon keine Einheit mehr ist. Ein Volksdichter für unsre Zeiten hätte also blos zwischen dem allerleichtesten und dem allerschwersten

ſten die Wahl; entweder ſich ausſchlieſſend der Faſſungskraft des groſsen Haufens zu bequemen und auf den Beyfall der gebildeten Klaſſe Verzicht zu thun, — oder den ungeheuren Abſtand, der zwiſchen beiden ſich befindet, durch die Gröſse ſeiner Kunſt aufzuheben, und beide Zwecke vereinigt zu verfolgen. Es fehlt uns nicht an Dichtern, die in der erſten Gattung glücklich geweſen ſind, und ſich bei ihrem Publikum Dank verdient haben; aber nimmermehr kann ein Dichter von Hn. Bürgers Genie die Kunſt und ſein Talent ſo tief herab geſetzt haben, um nach einem ſo gemeinen Ziele zu ſtreben. Popularität iſt ihm, weit entfernt, dem Dichter die Arbeit zu erleichtern, oder mittelmäſsige Talente zu bedecken, eine Schwierigkeit mehr, und fürwahr eine ſo ſchwere Aufgabe, daſs ihre glückliche Auflöſung der höchſte Triumph des Genies genannt werden kann. Welch Unternehmen, dem ekeln Geſchmack des Kenners Genüge zu leiſten, ohne dadurch dem groſsen Haufen ungenieſsbar zu ſeyn — ohne

ohne der Kunſt etwas von ihrer Würde zu vergeben, ſich an den Kinderverſtand des Volks anzuſchmiegen. Groſs, doch nicht unüberwindlich, iſt dieſe Schwierigkeit, das ganze Geheimniſs ſie aufzulöſen — glückliche Wahl des Stoffs und höchſte Simplicität in Behandlung deſſelben. Jenen müſste der Dichter ausſchlieſſend nur unter Situationen und Empfindungen wählen, die dem Menſchen als Menſchen eigen ſind. Alles, wozu Erfahrungen, Aufſchlüſſe, Fertigkeiten gehören, die man nur in poſitiven und künſtlichen Verhältniſſen erlangt, müſste er ſich ſorgfältig unterſagen, und durch dieſe reine Scheidung deſſen, was im Menſchen bloſs menſchlich iſt, gleichſam den verlornen Zuſtand der Natur zurückrufen. In ſtillſchweigendem Einverſtändniſs mit den Vortrefflichſten ſeiner Zeit würde er die Herzen des Volks an ihrer weichſten und bildſamſten Seite faſſen, durch das geübte Schönheitsgefühl den ſittlichen Trieben eine Nachhülfe geben, und das Leidenſchaftsbedürfniſs, daſs der All-

Alltagspoet so geistlos und oft so schädlich befriedigt, für die Reinigung der Leidenschaft nutzen. Als der aufgeklärte verfeinerte Wortführer der Volksgefühle würde er dem hervorströmenden, Sprache suchenden Affekt der Liebe, der Freude, der Andacht, der Traurigkeit, der Hoffnung u. a. m. einen reinern und geistreichern Text unterlegen; er würde, indem Er ihnen den Ausdruck lieh, sich zum Herrn dieser Affekte machen und ihren rohen, gestaltlosen, oft thierischen Ausbruch noch auf den Lippen des Volks veredeln. Selbst die erhabenste Philosophie des Lebens würde ein solcher Dichter in die einfachen Gefühle der Natur auflösen, die Resultate des mühsamsten Forschens der Einbildungskraft überliefern, und die Geheimnisse des Denkers in leicht zu entzifernder Bildersprache dem Kindersinn zu errathen geben. Ein Vorläufer der hellen Erkenntnifs brächte die gewagtesten Vernunftwahrheiten, in reizender und verdachtloser Hülle, lange vorher unter das Volk, ehe der Philosoph und Gesetzgeber

sich

ſich erkühnen dürfen, ſie in ihrem vollen Glanze heraufzuführen. Ehe ſie ein Eigenthum der Ueberzeugung geworden, hätten ſie durch ihn ſchon ihre ſtille Macht an den Herzen bewieſen, und ein ungeduldiges einſtimmiges Verlangen würde ſie endlich von ſelbſt der Vernunft abfodern.

In dieſem Sinne genommen ſcheint uns der Volksdichter, man meſſe ihn nach den Fähigkeiten, die bey ihm vorausgeſetzt werden, oder nach ſeinem Wirkungskreis, einen ſehr hohen Rang zu verdienen. Nur dem groſsen Talent iſt es gegeben, mit den Reſultaten des Tiefſinns zu ſpielen, den Gedanken von der Form loszumachen, an die er urſprünglich geheftet, aus der er vielleicht entſtanden war, ihn in eine fremde Ideenreihe zu verpflanzen, ſo viel Kunſt in ſo wenigem Aufwand, in ſo einfacher Hülle ſo viel Reichthum zu verbergen. Hr. B. ſagt alſo keineswegs zu viel, wenn er Popularität eines Gedichts für das Siegel der Vollkommen-

menheit" erklärt. Aber, indem er dieſs behauptet, ſetzt er ſtillſchweigend ſchon voraus, was mancher, der ihn lieſs, bey dieſer Behauptung ganz und gar überſehen dürfte, daſs zur Vollkommenheit eines Gedichts die erſte unerlaſsliche Bedingung iſt, einen von der verſchiednen Faſſungskraft ſeiner Leſer durchaus unabhängigen abſoluten, innern Werth zu beſitzen. „Wenn ein Gedicht, ſcheint er ſagen zu wollen, die Prüfung des ächten Geſchmacks aushält, und mit dieſem Vorzug noch eine Klarheit und Faſslichkeit verbindet, die es fähig macht, im Munde des Volks zu leben; dann iſt ihm das Siegel der Vollkommenheit aufgedrückt. Dieſer Satz iſt durchaus Eins mit dieſem: Was den Vortrefflichen gefällt, iſt gut; was allen ohne Unterſchied gefällt, iſt es noch mehr.

Alſo weit entfernt, daſs bei Gedichten, welche für das Volk beſtimmt ſind, von den höchſten Foderungen der Kunſt etwas nachgelaſſen werden könnte; ſo iſt vielmehr

mehr zu Beſtimmung ihres Werths (der nur in der glücklichen Vereinigung ſo verſchiedner Eigenſchaften beſteht), weſentlich und nöthig, mit der Frage anzufangen: Iſt der Popularität nichts von der höhern Schönheit aufgeopfert worden? Haben ſie, was ſie für die Volksmaſſe an Intereſſe gewannen, nicht für den Kenner verloren?

Und hier müſſen wir geſtehen, daſs uns die Bürgeriſchen Gedichte noch ſehr viel zu wünſchen übrig gelaſſen haben, daſs wir in dem gröſsten Theil derſelben den milden, ſich immer gleichen, immer hellen, männlichen Geiſt vermiſſen, der, eingeweiht in die Myſterien des Schönen, Edeln und Wahren, zu dem Volke bildend hernieder ſteigt, aber auch in der vertrauteſten Gemeinſchaft mit demſelben nie ſeine himmliſche Abkunft verläugnet. Hr. B. vermiſcht ſich nicht ſelten mit dem Volk, zu dem er ſich nur herablaſſen ſollte, und anſtatt es ſcherzend und ſpielend zu ſich hinaufzuziehen, gefällt es ihm

ihm oft, ſich ihm gleich zu machen. Das Volk, für das er dichtet, iſt leider nicht immer dasjenige, welches er unter dieſem Nahmen gedacht wiſſen will. Nimmermehr ſind es dieſelben Leſer, für welche er ſeine Nachtfeyer der Venus, ſeine Leonore, ſein Lied an die Hoffnung, die Elemente, die göttingiſche Jubelfeyer, Männerkeuſchheit, Vorgefühl der Geſundheit u. a. m. und eine Frau Schnips, Fortunens Pranger, Menagerie der Götter, an die Menſchengeſichter und ähnliche niederſchrieb. Wenn wir anders aber einen Volksdichter richtig ſchätzen, ſo beſteht ſein Verdienſt nicht darinn, jede Volksklaſſe mit irgend einem, ihr beſonders genieſsbaren, Liede zu verſorgen, ſondern in jedem einzelnen Liede jeder Volksklaſſe genug zu thun.

Wir wollen uns aber nicht bey Fehlern verweilen, die eine unglückliche Stunde entſchuldigen, und denen durch eine ſtrengere Auswahl unter ſeinen Gedichten abgeholfen werden kann. Aber daſs ſich dieſe

dieſe Ungleichheit des Geſchmacks ſehr oft in demſelben Gedichte findet, dürfte eben ſo ſchwer zu verbeſſern, als zu entſchuldigen ſeyn. Rec. muſs geſtehen, daſs er unter allen Bürgeriſchen Gedichten (die Rede iſt von denen, welche er am reichlichſten ausſteuerte) beynahe keines zu nennen weiſs, das ihm einen durchaus reinen, durch gar kein Miſsfallen, erkauften, Genuſs gewährt hätte. War es entweder die vermiſse Übereinſtimmung des Bildes mit dem Gedanken, oder die beleidigte Würde des Inhalts, oder eine zu geiſtloſe Einkleidung, war es auch nur ein unedles, die Schönheit des Gedanken entſtellendes, Bild, ein ins Platte fallender Ausdruck, ein unnützer Wörterprunk, ein (was doch am ſeltenſten ihm begegnet) unächter Reim oder harter Vers, was die harmoniſche Wirkung des Ganzen ſtörte; ſo war uns dieſe Störung bey ſo vollem Genuſs um ſo widriger, weil ſie uns das Urtheil abnöthigte, daſs der Geiſt, der ſich in dieſen Gedichten darſtellte, kein gereifter, kein vollendeter

Geiſt

Geiſt ſey; daſs ſeinen Producten nur deſswegen die letzte Hand fehlen möchte, weil ſie — ihm ſelbſt fehlte.

Eine nothwendige Operation des Dichters iſt Idealiſirung ſeines Gegenſtandes, ohne welche er aufhört, ſeinen Namen zu verdienen. Ihm kommt es zu, das Vortreffliche ſeines Gegenſtandes, (mag dieſer nun Geſtalt, Empfindung oder Handlung ſeyn, in ihm oder auſser ihm wohnen), von gröbern, wenigſtens fremdartigen Beymiſchungen, zu befreyen, die in mehrern Gegenſtänden zerſtreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu ſammlen, einzelne, das Ebenmaafs ſtörende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Locale zum Allgemeinen zu erheben. Alle Ideale, die er auf dieſe Art, im Einzelnen bildet, ſind gleichſam nur Ausflüſſe eines innern Ideals von Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt. Zu je gröſserer Reinheit und Fülle er dieſes innere allgemeine Ideal ausgebildet hat; deſto mehr werden auch jene einzelnen

ſich der höchſten Vollkommenheit nähern. Dieſe Idealiſirkunſt vermiſſen wir zu ſehr bey Hn. Bürger. Auſserdem, daſs uns ſeine Muſe überhaupt einen zu ſinnlichen, oft gemeinſinnlichen Charakter zu tragen ſcheint, daſs ihm Liebe ſelten etwas anders, als Genuſs oder ſinnliche Augenweide, Schönheit oft nur Jugend, Geſundheit, Glückſeligkeit nur Wohlleben iſt, möchten wir die Gemählde, die er uns aufſtellt, mehr einen Zuſammenwurf von Bildern, eine Compilation von Zügen, eine Art Moſaik, als Ideale nennen. Will er uns z. B. weibliche Schönheit mahlen, ſo ſucht er zu jedem einzelnen Reiz ſeiner Geliebten ein demſelben correſpondirendes Bild in der Natur umher auf, und daraus erſchafft er ſich ſeine Göttinn. Man ſehe 1. Th. S. 124. Das Mädel, das ich meine, das hohe Lied und mehrere andre. Will er ſie überhaupt als Muſter von Vollkommenheit uns darſtellen, ſo werden ihre Qualitäten von einer ganzen Schaar Göttinnen zuſammengeborgt. S. 86. die beiden Liebenden:

Wir

Im Denken iſt ſie Pallas ganz,
Und Juno ganz an edelm Gange,
Terpſichore beym Freudentanz,
Euterpe neidet ſie im Sange,
Ihr weicht Aglaja, wenn ſie lacht,
Melpomene bey ſanfter Klage,
Die Wolluſt iſt ſie in der Nacht,
Die holde Sittſamkeit bey Tage.

Wir führen dieſe Strophe nicht an, als glaubten wir, daſs ſie das Gedicht, worinn ſie vorkömmt, eben verunſtalte, ſondern weil ſie uns das paſſendſte Beyſpiel zu ſeyn ſcheint, wie ungefähr Hr. B. idealiſirt. Es kann nicht fehlen, daſs dieſer üppige Farbenwechſel auf den erſten Anblick hinreiſst und blendet; Leſer beſonders, die nur für das Sinnliche empfänglich ſind, und, den Kindern gleich, nur das Bunte bewundern. Aber wie wenig ſagen Gemählde dieſer Art dem verfeinerten Kunſtſinn, den nie der Reichthum, ſondern die weiſe Oekonomie; nie die Materie, nur die Schönheit der

Form; nie die Ingredienzien, nur die Feinheit der Miſchung befriedigt! Wir wollen nicht unterſuchen, wie viel oder wenig Kunſt erfodert wird, in dieſer Manier zu erfinden; aber wir entdecken bey dieſer Gelegenheit an uns ſelbſt, wie wenig dergleichen Kraftſtücke der Jugend die Prüfung eines männlichen Geſchmacks aushalten. Es konnte uns eben darum auch nicht ſehr angenehm überraſchen, als wir in dieſer Gedichtſammlung, einem Unternehmen reiferer Jahre, ſowohl ganze Gedichte, als einzelne Stellen und Ausdrücke wieder fanden, (das Klinglingling, Hopp Hopp Hopp, Huhu, Safa, Trallyrum larum, u. dgl. m. nicht zu vergeſſen), welche nur die poetiſche Kindheit ihres Verfaſſers entſchuldigen, und der zweydeutige Beyfall des groſsen Haufens ſo lange durchbringen konnte. Wenn ein Dichter, wie Hr. B. dergleichen Spielereyen durch die Zauberkraft ſeines Pinſels, durch das Gewicht ſeines Beiſpiels in Schutz nimmt, wie ſoll ſich der unmännliche, kindiſche

Ton

Ton verlieren, den ein Heer von Stümpern in unſere lyriſche Dichtkunſt einführte? Aus eben dieſem Grunde kann Rec. das ſonſt ſo lieblich geſungene Gedicht: Blümchen Wunderhold: nur mit Einſchränkung loben. Wie ſehr ſich auch Hr. B. in dieſer Erfindung gefallen haben mag, ſo iſt ein Zauberblümchen an der Bruſt kein ganz würdiges, und eben auch nicht ſehr geiſtreiches Symbol der Beſcheidenheit; es iſt, frey herausgeſagt, Tändeley. Wenn es von dieſem Blümchen heiſst:

Du theilſt der Flöte weichen Klang
Des Schreyers Kehle mit,
und wandelſt in Zephyrengang
Des Stürmers Poltertritt.

ſo geſchieht der Beſcheidenheit zuviel Ehre. Der unſchickliche Ausdruck: die Naſe ſchnaubt nach Aether, und ein unächter Reim; blähn und ſchön, verunſtalten den leichten und ſchönen Gang dieſes Liedes.

Am

Am meiſten vermiſst man die Idealiſirkunſt bey Hn. B., wenn er Empfindungen ſchildert; dieſer Vorwurf trifft beſonders die neuern Gedichte, groſsentheils an Molly gerichtet, womit er dieſe Ausgabe bereichert hat. So unnachahmlich ſchön in den meiſten Diction und Versbau iſt, ſo poetiſch ſie geſungen ſind, ſo unpoetiſch ſcheinen ſie uns empfunden. Was Leſſing irgendwo dem Tragödiendichter zum Geſetz macht, keine Seltenheiten, keine ſtreng individuellen Charaktere und Situationen darzuſtellen, gilt noch weit mehr von dem Lyriſchen. Dieſer darf eine gewiſſe Allgemeinheit in den Gemüthsbewegungen, die er ſchildert, um ſo weniger verlaſſen, je weniger Raum ihm gegeben iſt, ſich über das Eigenthümliche der Umſtände, wodurch ſie veranlaſst ſind, zu verbreiten. Die neuen Bürgerſchen Gedichte ſind groſsentheils Produkte einer ſolchen ganz eigenthümlichen Lage, die zwar weder ſo ſtreng individuell, noch ſo ſehr Ausnahme iſt, als ein Heavtontimorumenos des Terenz, aber gera-

gerade individuell genug, um von dem Leſer weder vollſtändig, noch rein genug, aufgefaſst zu werden, daſs das Unideale, welches davon unzertrennlich iſt, den Genuſs nicht ſtörte. Indeſſen würde dieſer Umſtand den Gedichten, bey denen er angetroffen wird, bloſs eine Vollkommenheit nehmen; aber ein anderer kommt hinzu, der ihnen weſentlich ſchadet. Sie ſind nämlich nicht bloſs Gemählde dieſer eigenthümlichen (und ſehr undichteriſchen) Seelenlage, ſondern ſie ſind offenbar auch Geburten derſelben. Die Empfindlichkeit, der Unwille, die Schwermuth des Dichters, ſind nicht bloſs der Gegenſtand, den er beſingt; ſie ſind leider oft auch der Apoll, der ihn begeiſtert. Aber die Göttinnen des Reizes und der Schönheit ſind ſehr eigenſinnige Gottheiten. Sie belohnen nur die Leidenſchaft, die ſie ſelbſt einflöſsten; ſie dulden auf ihrem Altar nicht gern ein ander Feuer als das Feuer einer reinen, uneigennützigen Begeiſterung. Ein erzürnter Schauſpieler wird uns ſchwerlich ein edler Repräſentant

tant des Unwillens werden; ein Dichter nehme sich ja in Acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. So, wie der Dichter selbst blofs leidender Theil ist, mufs seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, jemehr er an sich erfahren hat, was er besingt; aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, den er uns schön versinnlichen soll. Selbst in Gedichten, von denen man zu sagen pflegt, dafs die Liebe, die Freundschaft u. s. w. selbst dem Dichter den Pinsel dabey geführt habe, hatte er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstaud seiner Begeisterung von seiner Individualität los zu wickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbstthätigkeit möglich, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt.

Die neuern Gedichte Hn. B. charakterisirt eine gewisse Bitterkeit, eine fast kränkelnde Schwermuth. Das hervorragendste Stück in dieser Sammlung: Das hohe Lied von der Einzigen, verliert dadurch besonders viel von seinem übrigen unerreichbaren Werthe. Andre Kunstrichter haben sich bereits ausführlicher über dieses schöne Product der Bürgerischen Muse herausgelassen, und mit Vergnügen stimmen wir in einen grosen Theil des Lobes mit ein, dass sie ihm beigelegt haben. Nur wundern wir uns, wie es möglich war, dem Schwunge des Dichters, dem Feuer seiner Empfindung, seinem Reichthum an Bildern, der Kraft seiner Sprache, der Harmonie seines Verses, so viele Versündigungen gegen den guten Geschmack zu vergeben; wie es möglich war, zu übersehen, dass sich die Begeisterung des Dichters nicht selten in die Grenzen des Wahnsinns verliert, dass sein Feuer oft Furie wird, dass eben deswegen die Gemüthsstimmung, mit der man dies Lied aus der Hand legt, durchaus nicht die wohlthätige har-

harmoniſche Stimmung iſt, in welche wir uns von dem Dichter verſetzt ſehen wollen. Wir begreifen, wie Hr. B., hingeriſſen von dem Affekt, der dieſes Lied ihm dictirte, beſtochen von der nahen Beziehung dieſes Lieds auf ſeine eigne Lage, die er in demſelben, wie in einem Heiligthum, niederlegte, am Schluſſe dieſes Lieds ſich zurufen konnte, daſs es das Siegel der Vollendung an ſich trage; — aber eben deswegen möchten wir es, ſeiner glänzenden Vorzüge ungeachtet, nur ein ſehr vortreffliches Gelegenheitsgedicht nennen, — ein Gedicht nemlich, deſſen Entſtehung und Beſtimmung man es allenfalls verzeiht, wenn ihm die idealiſche Reinheit und Vollendung mangelt, die allein den guten Geſchmack befriedigt.

Eben dieſer groſse und nahe Antheil, den das eigene Selbſt des Dichters an dieſem und noch einigen andern Liedern dieſer Sammlung hatte, erklärt uns beyläufig, warum wir in dieſen Liedern ſo übertrieben

ben oft an ihn ſelbſt, den Verfaſſer, erinnert werden. Rec. kennt unter den neuern Dichtern keinen, der das *sublimi feriam ſidera vertice* des Horaz mit ſolchem Miſsbrauch im Munde führte, als Hr. B. Wir wollen ihn deswegen nicht in Verdacht haben, dafs ihm bey ſolchen Gelegenheiten das Blümchen Wunderhold aus dem Buſen gefallen ſey; es leuchtet ein, dafs man nur im Scherz ſo viel Selbſtlob an ſich verſchwenden kann. Aber angenommen, dafs an ſolchen ſcherzhaften Äufserungen nur der zehnte Theil ſein Ernſt ſey, ſo macht ja ein zehnter Theil, der zehenmal wieder kömmt, einen ganzen und bittern Ernſt. Eigenruhm kann ſelbſt einem Horaz nur verziehen werden, und ungern verzeiht der hingeriſsne Leſer dem Dichter, den er ſo gern — nur bewundern möchte.

Dieſe allgemeinen Winke, den Geiſt des Dichters betreffend, ſcheinen uns alles zu ſeyn, was über eine Sammlung von mehr als 100 Gedichten, worunter viele

einer

einer ausführlichen Zergliederung werth sind, in einer Zeitung gesagt werden konnte. Das längst entschiedne einstimmige Urtheil des Publikums überhebt uns, von seinen Balladen zu reden, in welcher Dichtungsart es nicht leicht ein deutscher Dichter Hn. B. zuvorthun wird. Bey seinen Sonneten, Mustern ihrer Art, die sich auf den Lippen des Declamateurs in Gesang verwandeln, wünschen wir mit ihm, dass sie keinen Nachahmer finden möchten, der nicht gleich ihm und seinem vortrefflichen Freund, Schlegel, die Leyer des pythischen Gottes spielen kann. Gerne hätten wir alle blos witzigen Stücke, die Sinngedichte vor allen, in dieser Sammlung entbehrt, so wie wir überhaupt Hn. B. die leichte scherzende Gattung möchten verlassen sehn, die seiner starken nervigten Manier nicht zusagt. Man vergleiche z. B., um sich davon zu überzeugen, das Zechlied 1. Th. S. 142 mit einem anakreontischen oder horazischen von ähnlichem Inhalt. Wenn man uns endlich aufs Gewissen fragte, welchen

von

von Hn. B. Gedichten, den ernſthaften oder den ſatyriſchen, den ganz lyriſchen oder lyriſcherzählenden, der Vorrang gebühre, ſo würde unſer Ausſpruch für die ernſthaften, für die erzählenden und für die frühern ausfallen. Es iſt nicht zu verkennen, daſs Hr. B. an poetiſcher Kraft und Fülle, an Sprachgewalt und an Schönheit des Verſes, gewonnen hat; aber ſeine Manier hat ſich weder veredelt, noch ſein Geſchmack gereinigt.

Wenn wir bey Gedichten, von denen ſich unendlich viel Schönes ſagen läſst, nur auf die fehlerhafte Seite hingewieſen haben; ſo iſt dies, wenn man will, eine Ungerechtigkeit, der wir uns nur gegen einen Dichter von Hn. B. Talent und Ruhm ſchuldig machen konnten. Nur gegen einen Dichter, auf den ſo viele nachahmende Federn lauern, verlohnt es ſich der Mühe, die Parthey der Kunſt zu ergreifen; und auch nur das groſse Dichtergenie iſt im Stande, den Freund des Schönen an die höchſten Foderungen der

Kunſt

Kunſt zu errinnern, die er bey dem mittelmäſsigen Talent entweder freywillig unterdrückt, oder ganz zu vergeſſen in Gefahr iſt. Gerne geſtehen wir, daſs wir das ganze Heer von unſern jetzt lebenden Dichtern, die mit Hn. B. um den lyriſchen Lorbeerkranz ringen, gerade ſo tief unter ihm erblicken, als er unſrer Meinung nach, ſelbſt unter dem höchſten Schönen geblieben iſt. Auch empfinden wir ſehr gut, daſs vieles von dem, was wir an ſeinen Produkten tadelnswerth fanden, auf Rechnung äuſsrer Umſtände kommt, die ſeine genialiſche Kraft in ihrer ſchönſten Wirkung beſchränkten und von denen ſeine Gedichte ſelbſt ſo rührende Winke geben. Nur die heitre, die ruhige, Seele gebiert das Vollkommene. Kampf mit äuſsern Lagen und Hypochondrie, welche überhaupt jede Geiſteskraft lähmen, dürfen am allerwenigſten das Gemüth des Dichters belaſten, der ſich von der Gegenwart loswickeln, und frey und kühn in die Welt der Ideale emporſchweben ſoll. Wenn es auch noch ſo ſehr in ſeinem Buſen

sen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirne umfliessen.

Wenn indessen irgend einer von unsern Dichtern es werth ist, sich selbst zu vollenden, um etwas vollendetes zu leisten, so ist es Hr. Bürger. Diese Fülle poetischer Mahlerey, diese glühende energische Herzenssprache, dieser bald prächtig wogende, bald lieblich flötende, Poesiestrom, der seine Produkte so hervorragend unterscheidet, endlich dieses biedre Herz, das, man möchte sagen, aus jeder Zeile spricht, ist es werth, sich mit immer gleicher ästhetischer und sittlicher Grazie, mit männlicher Würde, mit Gedankengehalt, mit hoher und stiller Gröfse zu gatten, und so die höchste Krone der Classizität zu erringen.

Das Publikum hat eine schöne Gelegenheit, um die vaterländische Kunst sich dieses Verdienst zu erwerben. Hr. B. besorgt, wie wir hören, eine neue verschönerte Ausgabe seiner Gedichte, und von dem

dem Maafse der Unterſtützung, die ihm von den Freunden ſeiner Muſe widerfahren wird, hängt es ab, ob ſie zugleich eine verbeſſerte, ob ſie eine vollendete ſeyn ſoll.

So urtheilte der Verfaſſer vor eilf Jahren über Bürgers Dichter Verdienſt; er kann auch noch jetzt ſeine Meinung nicht ändern, aber er würde ſie mit bündigern Beweiſen unterſtützen, denn ſein Gefühl war richtiger als ſein Raiſonnement. Die Leidenſchaft der Partheien hat ſich in dieſen Streit gemiſcht, aber wenn alles perſönliche Intereſſe ſchweigt, wird man der Intention des Recenſenten Gerechtigkeit wiederfahren laſſen.

Ueber den

Gartenkalender

auf das Jahr 1795.

Tübingen bey Cotta.

Seit den Hirſchfeldiſchen Schriften über die Gartenkunſt iſt die Liebhaberey für ſchöne Kunſtgärten in Deutſchland immer allgemeiner geworden, aber nicht ſehr zum Vortheil des guten Geſchmacks, weil es an feſten Principien fehlte und alles der Willkühr überlaſſen blieb. Den irregeleiteten Geſchmack in dieſer Kunſt zu berichtigen, werden in dieſem Kalender

vortreffliche Winke gegeben, die von dem Kunſtfreunde näher geprüft, und von dem Gartenliebhaber befolgt zu werden verdienen.

Es iſt gar nichts ungewöhnliches, daſs man mit der Ausführung einer Sache anfängt, und mit der Frage: ob ſie denn auch wohl möglich ſey? endigt. Dieſs ſcheint beſonders auch mit den ſo allgemein beliebten äſthetiſchen Gärten der Fall zu ſeyn. Dieſe Geburten des nördlichen Geſchmacks ſind von einer ſo zweideutigen Abkunft, und haben bis jetzt einen ſo unſichern Charakter gezeigt, daſs es dem ächten Kunſtfreunde zu verzeihen iſt, wenn er ſie kaum einer flüchtigen Aufmerkſamkeit würdigte, und dem Dilettantism zum Spiele dahin gab. Ungewiſs, zu welcher Claſſe der ſchönen Künſte ſie ſich eigentlich ſchlagen ſolle, ſchloſs ſich die Gartenkunſt lange Zeit an die Baukunſt an, und beugte die lebendige Vegetation unter das ſteife Joch mathematiſcher Formen, wodurch der Architect die leb-

loſe

lose schwere Masse beherrscht. Der Baum mußte seine höhere organische Natur verbergen, damit die Kunst an seiner gemeinen Körpernatur ihre Macht beweisen konnte. Er mußte sein schönes selbstständiges Leben für ein geistloses Ebenmaaß, und seinen leichten schwebenden Wuchs für einen Anschein von Festigkeit hingeben, wie das Auge sie von steinernen Mauern verlangt. Von diesem seltsamen Irrweg kam die Gartenkunst in neuern Zeiten zwar zurück, aber nur, um sich auf dem entgegengesetzten zu verlieren. Aus der strengen Zucht des Architects flüchtete sie sich in die Freiheit des Poeten, vertauschte plötzlich die härteste Knechtschaft mit der regellosesten Licenz, und wollte nun von der Einbildungskraft allein das Gesetz empfangen. So willkührlich, abentheuerlich und bunt, als nur immer die sich selbst überlassene Phantasie ihre Bilder wechselt, mußte nun das Auge von einer unerwarteten Decoration zur andern hinüber springen, und die Natur, in einem größern oder kleinern

Bezirk, die ganze Mannichfaltigkeit ihrer Erscheinungen, wie auf einer Musterkarte, vorlegen. So wie sie in den französischen Gärten ihrer Freiheit beraubt, dafür aber durch eine gewisse architectorische Übereinstimmung und Gröfse entschädiget wurde; so sinkt sie nun, in unsern sogenannten englischen Gärten, zu einer kindischen Kleinheit herab, und hat sich durch ein übertriebenes Bestreben nach Ungezwungenheit und Mannichfaltigkeit von aller schönen Einfalt entfernt, und aller Regel entzogen. In diesem Zustande ist sie gröfstentheils noch, nicht wenig begünstigt von dem weichlichen Charakter der Zeit, der vor aller Bestimmtheit der Formen flieht, und es unendlich bequemer findet, die Gegenstände nach seinen Einfällen zu modeln, als sich nach ihnen zu richten.

Da es so schwer hält, der ästhetischen Gartenkunst ihren Platz unter den schönen Künsten anzuweisen, so könnte man leicht auf die Vermuthung gerathen, dafs sie hier

hier gar nicht unterzubringen ſey. Man würde aber Unrecht haben, die verunglückten Verſuche in derſelben gegen ihre Möglichkeit überhaupt zeugen zu laſſen. Jene beiden entgegengeſetzten Formen, unter denen ſie bis jetzt bey uns aufgetreten iſt, enthalten etwas wahres, und entſprangen beide aus einem gegründeten Bedürfniſs. Was erſtlich den architectoniſchen Geſchmack betrifft, ſo iſt nicht zu läugnen, daſs die Gartenkunſt unter Einer Kategorie mit der Baukunſt ſtehet, obgleich man ſehr übel gethan hat, die Verhältniſſe der letztern auf ſie anwenden zu wollen. Beide Künſte entſprechen in ihrem erſten Urſprunge einem phyſiſchen Bedürfniſs, welches zunächſt ihre Formen beſtimmt, bis das entwickelte Schönheitsgefühl auf Freiheit dieſer Formen drang, und zugleich mit dem Verſtande der Geſchmack ſeine Foderungen machte. Aus dieſem Geſichtspuncte betrachtet, ſind beide Künſte nicht vollkommen frei, und die Schönheit ihrer Formen wird durch den unnachläſslichen phyſiſchen Zweck

jederzeit bedingt und eingeschränkt bleiben. Beide haben gleichfalls mit einander gemein, dafs sie die Natur durch Natur, nicht durch ein künstliches Medium nachahmen, oder auch gar nicht nachahmen, sondern neue Objecte erzeugen. Daher mochte es kommen, dafs man sich nicht sehr streng an die Formen hielt, welche die Wirklichkeit darbietet, ja sich wenig daraus machte, wenn nur der Verstand durch Ordnung und Übereinstimmung und das Auge durch Majestät oder Anmuth befriediget wurde, die Natur als Mittel zu behandeln, und ihrer Eigenthümlichkeit Gewalt anzuthun. Man konnte sich um so eher dazu berechtigt glauben, da offenbar in der Gartenkunst wie in der Baukunst durch eben diese Aufopferung der Naturfreiheit sehr oft der physische Zweck befördert wird. Es ist also den Urhebern des architectonischen Geschmacks in der Gartenkunst einigermaafsen zu verzeihen, wenn sie sich von der Verwandtschaft, die in mehrern Stücken zwischen diesen beiden Künsten herrscht,

herrſcht, verführen lieſsen, ihre ganz verſchiedenen Charaktere zu verwechſeln, und in der Wahl zwiſchen Ordnung und Freiheit die erſtere auf Koſten der andern zu begünſtigen.

Auf der andern Seite beruht auch der poetiſche Gartengeſchmack auf einem ganz richtigen Factum des Gefühls. Einem aufmerkſamen Beobachter ſeiner ſelbſt konnte es nicht entgehen, daſs das Vergnügen, womit uns der Anblick landſchaftlicher Scenen erfüllt, von der Vorſtellung unzertrennlich iſt, daſs es Werke der freyen Natur, nicht des Künſtlers, ſind. Sobald alſo der Gartengeſchmack dieſe Art des Genuſſes bezweckte, ſo muſste er darauf bedacht ſeyn, aus ſeinen Anlagen alle Spuren eines künſtlichen Urſprungs zu entfernen. Er machte ſich alſo die Freiheit, ſo wie ſein architectoniſcher Vorgänger die Regelmäſsigkeit zum oberſten Geſetz; bey ihm muſste die Natur, bey dieſem die Menſchenhand ſiegen. Aber der Zweck, nach dem er ſtrebte, war

war für die Mittel viel zu grofs, auf welche seine Kunst ihn beschränkte; und er scheiterte, weil er aus seinen Grenzen trat, und die Gartenkunst in die Mahlerey hinüber führte. Er vergafs, dafs der verjüngte Maafsstab, der der letztern zu statten kommt, auf eine Kunst nicht wohl angewendet werden konnte, welche die Natur durch sich selbst repräsentirt, und nur insofern rühren kann, als man sie absolut mit Natur verwechselt. Kein Wunder also, wenn er über dem Ringen nach Mannichfaltigkeit ins Tändelhafte, und — weil ihm zu den Uebergängen, durch welche die Natur ihre Veränderungen vorbereitet und rechtfertigt, der Raum und die Kräfte fehlten, — ins Willkührliche verfiel. Das Ideal, nach dem er strebte, enthält an sich selbst keinen Widerspruch; aber es war zweckwidrig und grillenhaft, weil auch der glücklichste Erfolg die ungeheuren Opfer nicht belohnte.

Soll also die Gartenkunst endlich von ihren Ausschweifungen zurückkommen, und

und wie ihre andern Schweſtern zwiſchen beſtimmten und bleibenden Grenzen ruhn, ſo muſs man ſich vor allen Dingen deutlich gemacht haben, was man denn eigentlich will; eine Frage, woran man, in Deutſchland wenigſtens, noch nicht genug gedacht zu haben ſcheint. Es wird ſich alsdann wahrſcheinlicherweiſe ein ganz guter Mittelweg zwiſchen der Steifigkeit des franzöſiſchen Gartengeſchmacks und der geſetzloſen Freiheit des ſogenannten engliſchen finden; es wird ſich zeigen, daſs ſich dieſe Kunſt zwar nicht zu ſo hohen Sphären verſteigen dürfe, als uns diejenigen überreden wollen, die bey ihren Entwürfen nichts als die Mittel zur Ausführung vergeſſen, und daſs es zwar abgeſchmackt und widerſinnig iſt, in eine Gartenmauer die Welt einſchlieſsen zu wollen, aber ſehr ausführbar und vernünftig, einen Garten, der allen Foderungen des guten Landwirths entſpricht, ſowohl für das Auge, als für das Herz und den Verſtand zu einem charakteriſtiſchen Ganzen zu machen.

Dieſs

Dieſs iſt es, worauf der geiſtreiche Vf. der fragmentariſchen Beyträge zur Ausbildung des deutſchen Gartengeſchmacks, in dieſem Kalender, vorzüglich hinweiſt, und unter allen was über dieſen Gegenſtand je mag geſchrieben worden ſeyn, iſt uns nichts bekannt, was für einen geſunden Geſchmack ſo befriedigend wäre. Zwar ſind ſeine Ideen nur als Bruchſtücke hingeworfen, aber dieſe Nachläſſigkeit in der Form erſtreckt ſich nicht auf den Inhalt, der durchgängig von einem feinen Verſtande und einem zarten Kunſtgefühle zeugt. Nachdem er die beiden Hauptwege, welche die Gartenkunſt bisher eingeſchlagen, und die verſchiedenen Zwecke, welche bey Gartenanlagen verfolgt werden können, namhaft gemacht und gehörig gewürdiget hat, bemüht er ſich, dieſe Kunſt in ihre wahren Grenzen und auf einen vernünftigen Zweck zurückzuführen, den er mit Recht „in eine „Erhöhung desjenigen Lebensgenuſſes „ſetzt, den der Umgang mit der ſchönen „landſchaftlichen Natur uns verſchaffen „kann."

„kann." Er unterſcheidet ſehr richtig die Gartenlandſchaft (den eigentlichen engliſchen Park), worin die Natur in ihrer ganzen Gröſse und Freiheit erſcheinen, und alle Kunſt ſcheinbar verſchlungen haben muſs, von dem Garten, wo die Kunſt, als ſolche, ſichtbar werden darf. Ohne der erſtern ihren äſthetiſchen Vorzug ſtreitig zu machen, begnügt er ſich, die Schwierigkeiten zu zeigen, die mit ihrer Ausführung verknüpft, und nur durch auſserordentliche Kräfte zu beſiegen ſind. Den eigentlichen Garten theilt er in den groſsen, den kleinen und mittlern, und zeichnet kürzlich die Grenzen, innerhalb deren ſich bey einer jeden dieſer drey Arten die Erfindung halten muſs. Er eifert nachdrücklich gegen die Anglomanie ſo vieler deutſchen Gartenbeſitzer, gegen die Brücken ohne Waſſer, gegen die Einſiedeleyen an der Landſtraſse u. ſ. f. und zeigt, zu welchen Armſeligkeiten Nachahmungsſucht und miſsverſtandene Grundſätze von Varietät und Zwangsfreiheit führen. Aber indem er die Grenzen der Gar-

ten-

tenkunſt verengt, lehrt er ſie innerhalb derſelben deſto wirkſamer ſeyn, und durch Aufopferung des Unnöthigen und Zweckwidrigen nach einem beſtimmten und intereſſanten Charakter ſtreben. So hält er es keineswegs für unmöglich, ſymboliſche und gleichſam pathetiſche Gärten anzulegen, die eben ſo gut, als muſikaliſche oder poetiſche Compoſitionen, fähig ſeyn müſsten, einen beſtimmten Empfindungszuſtand auszudrücken und zu erzeugen.

Auſser dieſen äſthetiſchen Bemerkungen iſt von demſelben V. in dieſem Kalender eine Beſchreibung der groſsen Gärtenanlage zu Hohenheim angefangen, davon uns derſelbe im nächſten Jahre die Fortſetzung verſpricht. Jedem, der dieſe mit Recht berühmte Anlage entweder ſelbſt geſehen, oder auch nur von Hörenſagen kennt, muſs es angenehm ſeyn, dieſelbe in Geſellſchaft eines ſo feinen Kunſtkenners zu durchwandern. Es wird ihn wahrſcheinlich nicht weniger, als den

Re-

Recenſenten, überraſchen, in einer Compoſition, die man ſo ſehr geneigt war, für das Werk der Willkühr zu halten, eine Idee herrſchen zu ſehen, die, es ſey nun dem Urheber oder dem Beſchreiber des Gartens, nicht wenig Ehre macht. Die mehreſten Reiſenden, denen die Gunſt widerfahren iſt, die Anlage zu Hohenheim zu beſichtigen, haben darin, nicht ohne groſse Befremdung, römiſche Grabmäler, Tempel, verfallene Mauren u. d. g. mit Schweizerhütten, und lachende Blumenbeete mit ſchwarzen Gefängniſsmauren abwechſeln geſehen. Sie haben die Einbildungskraft nicht begreifen können, die ſich erlauben durfte, ſo diſparate Dinge in ein Ganzes zu verknüpfen. Die Vorſtellung, daſs wir eine ländliche Colonie vor uns haben, die ſich unter den Ruinen einer römiſchen Stadt niederlieſs, hebt auf einmal dieſen Widerſpruch, und bringt eine geiſtvolle Einheit in dieſe barocke Compoſition. Ländliche Simplicität und verſunkene ſtädtiſche Herrlichkeit, die zwey äuſserſten Zuſtände der Geſellſchaft,

ſchaft, grenzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernſte Gefühl der Vergänglichkeit verliert ſich wunderbar ſchön in dem Gefühl des ſiegenden Lebens. Dieſe glückliche Miſchung gieſst durch die ganze Landſchaft einen tiefen elegiſchen Ton aus, der den empfindenden Betrachter zwiſchen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuſs ſchwankend erhält, und noch lange nachhallet, wenn ſchon alles verſchwunden iſt.

Der Vf. nimmt an, daſs nur derjenige über den ganzen Werth dieſer Anlage richten könne, der ſie im vollen Sommer geſehen; wir möchten noch hinzuſetzen, daſs nur derjenige ihre Schönheit vollſtändig fühlen könne, der ſich auf einem beſtimmten Wege ihr nähert. Um den ganzen Genuſs davon zu haben, muſs man durch das neu erbaute fürſtliche Schloſs zu ihr geführt worden ſeyn. Der Weg von Stuttgardt nach Hohenheim iſt gewiſſermaalsen eine verſinnlichte Geſchichte der Gartenkunſt, die dem aufmerkſamen Be-

Betrachter intereſſante Bemerkungen darbietet. In den Fruchtfeldern, Weinbergen und wirthſchaftlichen Gärten, an denen ſich die Landſtraſse hinzieht, zeigt ſich demſelben der erſte phyſiſche Anfang der Gartenkunſt, entblöſst von aller äſthetiſchen Verzierung. Nun aber empfängt ihn die franzöſiſche Gartenkunſt mit ſtolzer Gravität, unter den langen und ſchroffen Pappelwänden, welche die freye Landſchaft mit Hohenheim in Verbindung ſetzen, und durch ihre kunſtmäſsige Geſtalt ſchon Erwartung erregen. Dieſer feyerliche Eindruck ſteigt bis zu einer faſt peinlichen Spannung, wenn man die Gemächer des herzoglichen Schloſſes durchwandert, das an Pracht und Eleganz wenig ſeines Gleichen hat, und auf eine gewiſs ſeltene Art Geſchmack mit Verſchwendung vereinigt. Durch den Glanz, der hier von allen Seiten das Auge drückt, und durch die kunſtreiche Architectur der Zimmer und des Ameublement wird das Bedürfniſs nach — Simplicität bis zu dem höchſten Grade getrieben, und der

länd-

ländlichen Natur, die den Reisenden auf einmal in dem sogenannten englischen Dorfe empfängt, der feyerlichste Triumpf bereitet. Indefs machen die Denkmäler versunkener Pracht, an deren traurende Wände der Pflanzer seine friedliche Hütte lehnt, eine ganz eigene Wirkung auf das Herz, und mit geheimer Freude sehen wir uns in diesen zerfallenden Ruinen an der Kunst gerächt, die in dem Prachtgebäude neben an ihre Gewalt über uns bis zum Misgebrauch getrieben hatte. Aber die Natur, die wir in dieser englischen Anlage finden, ist diejenige nicht mehr, von der wir ausgegangen waren. Es ist eine mit Geist beseelte und durch Kunst exaltirte Natur, die nun nicht blofs den einfachen, sondern selbst den durch Cultur verwöhnten Menschen befriedigt, und indem sie den erstern zum Denken reizt, den letztern zur Empfindung zurückführt.

Was man auch gegen eine solche Interpretation der Hohenheimer Anlagen viel-

vielleicht einwenden mag, so gebührt dem Stifter dieser Anlagen immer Dank genug, dass er nichts gethan hat, um sie Lügen zu strafen; und man müsste sehr ungenügsam seyn, wenn man in ästhetischen Dingen nicht eben so geneigt wäre, die That für den Willen, als in moralischen den Willen für die That anzunehmen. Wenn das Gemälde dieser Hohenheimer Anlage einmal vollendet seyn wird, so dürfte es den unterrichteten Leser nicht wenig interessiren, in demselben zugleich ein symbolisches Charaktergemälde ihres so merkwürdigen Urhebers zu erblicken, der nicht in seinen Gärten allein Wasserwerke von der Natur zu erzwingen wusste, wo sich kaum eine Quelle fand.

Das Urtheil des Vf. über den Garten zu Schwetzingen, und über das Seifersdorfer Thal bey Dresden, wird jeder Leser von Geschmack, der diese Anlagen in Augenschein genommen, unterschreiben, und sich mit demselben nicht enthalten können, eine Empfindsamkeit, welche

Sittenſprüche, auf eigne Täfelchen geſchrieben, an die Bäume hängt, für affectirt, und einen Geſchmack, der Moſcheen und gtiechiſche Tempel in buntem Gemiſche durch einander wirft, für barbariſch zu erklären.

Ueber

Ueber

Egmont,

Trauerſpiel von Goethe.

Entweder es ſind auſserordentliche Handlungen und Situationen, oder es ſind Leidenſchaften, oder es ſind Charaktere, die dem tragiſchen Dichter zum Stoff dienen; und wenn gleich oft alle dieſe drey, als Urſach und Wirkung, in Einem Stücke ſich beyſammen finden, ſo iſt doch immer das eine oder das andere vorzugsweiſe der letzte Zweck der Schilderung geweſen.

Iſt die Begebenheit oder Situation das Hauptaugenmerk des Dichters, ſo braucht er ſich nur in ſo fern in die Leidenſchaft- und Charakterſchilderung einzulaſſen, als er jene durch dieſe herbey führt. Iſt hingegen die Leidenſchaft ſein Hauptzweck, ſo iſt ihm oft die ſcheinbarſte Handlung ſchon genug, wenn ſie jene nur ins Spiel ſetzt. Ein am unrechten Orte gefundenes Schnupftuch veranlaſst eine Meiſterſcene im Mohren von Venedig. Iſt endlich der Charakter ſein vorzüglicheres Augenmerk, ſo iſt er in der Wahl und Verknüpfung der Begebenheiten noch viel weniger gebunden, und die ausführliche Darſtellung des ganzen Menſchen verbietet ihm ſogar, Einer Leidenſchaft zu viel Raum zu geben. Die alten Tragiker haben ſich beynahe einzig auf Situationen und Leidenſchaften eingeſchränkt. Darum findet man bey ihnen auch nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteriſtik. Erſt in neuern Zeiten, und in dieſen erſt ſeit Shakeſpear, wurde die Tragödie mit der dritten Gattung bereichert.

reichert; er war der erste, der in seinem Macbeth, Richard III. u. s. w. ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne brachte, und in Deutschland gab uns der Verfasser des Götz von Berlichingen das erste Muster in dieser Gattung. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, wie viel oder wie wenig sich diese neue Gattung mit dem letzten Zwecke der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, verträgt; genug sie ist einmal vorhanden, und ihre Regeln sind bestimmt.

Zu dieser letzten Gattung nun gehört das vorliegende Stück, und es ist leicht einzusehen, in wie fern die vorangeschickte Erinnerung mit demselben zusammenhängt. Hier ist keine hervorstechende Begebenheit, keine vorwaltende Leidenschaft, keine Verwickelung, kein dramatischer Plan, nichts von dem allen; — eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelnen Handlungen und Gemälde, die beynahe durch nichts als durch den Charakter, zusammengehalten werden, der

an

an allen Antheil nimmt, und auf den ſich alle beziehen. Die Einheit dieſes Stücks liegt alſo weder in den Situationen, noch in irgend einer Leidenſchaft, ſondern ſie liegt in dem Menſchen. Egmonts wahre Geſchichte konnte dem Verf. auch nicht viel mehreres liefern. Seine Gefangennehmung und Verurtheilung hat nichts auſserordentliches, und ſie ſelbſt iſt auch nicht die Folge irgend einer einzelnen intereſſanten Handlung, ſondern vieler kleinern, die der Dichter alle nicht brauchen konnte, wie er ſie fand, die er mit der Kataſtrophe auch nicht ſo genau zuſammenknüpfen konnte, daſs ſie eine dramatiſche Handlung mit ihr ausmachten. Wollte er alſo dieſen Gegenſtand in einem Trauerſpiel behandeln, ſo hatte er die Wahl, entweder eine ganz neue Handlung zu dieſer Kataſtrophe zu erfinden, dieſem Charakter, den er in der Geſchichte vorfand, irgend eine herrſchende Leidenſchaft unterzulegen oder ganz und gar auf dieſe zwo Gattungen der Tragödie Verzicht zu thun, und den Charakter ſelbſt

selbst, von dem er hingerissen war, zu seinem eigentlichen Vorwurf zu machen. Und dieses letztere, das schwerere unstreitig, hat er vorgezogen, weniger vermuthlich aus zu grosser Achtung für die historische Wahrheit, als weil er die Armuth seines Stoffs durch den Reichthum seines Genies ersetzen zu können fühlte.

In diesem Trauerspiel also — oder Rec. müsste sich ganz in dem Gesichtspunkte geirret haben — wird ein Charakter aufgeführt, der in einem bedenklichen Zeitlauf, umgeben von den Schlingen einer arglistigen Politik, in nichts als sein Verdienst eingehüllt, voll übertriebenen Vertrauens zu seiner gerechten Sache, die es aber nur für ihn allein ist, gefährlich wie ein Nachtwanderer auf jäher Dachspitze, wandelt. Diese übergrosse Zuversicht, von deren Ungrund wir unterrichtet werden, und der unglückliche Ausschlag derselben sollen uns Furcht und Mitleiden einflössen, oder uns tragisch rühren — und diese Wirkung wird erreicht.

In

In der Geschichte ist Egmont kein grosser Charakter, er ist es auch in dem Trauerspiele nicht. Hier ist er ein wohlwollender, heiterer und offener Mensch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichtsinnigen Vertrauens zu sich selbst und zu andern, frey und kühn, als ob die Welt ihm gehörte, brav und unerschrocken, wo es gilt, dabey grosmüthig, liebenswürdig und sanft, ein Charakter der schöneren Ritterzeit, prächtig und etwas Praler, sinnlich und verliebt, ein fröhliches Weltkind — alle diese Eigenschaften in eine lebendige, menschliche, durchaus wahre und individuelle Schilderung verschmolzen, die der verschönernden Kunst nichts, auch gar nichts, zu danken hat. Egmont ist ein Held, aber auch ganz nur ein flämischer Held, ein Held des sechzehnten Jahrhunderts; Patriot, jedoch ohne sich durch das allgemeine Elend in seinen Freuden stören zu lassen; Liebhaber, ohne darum weniger Essen und Trinken zu lieben. Er hat Ehrgeitz, er strebt nach einem grosen Ziele, aber das hält ihn

nicht

nicht ab, jede Blume aufzulesen, die er auf seinem Wege findet, hindert ihn nicht, des Nachts zu seinem Liebchen zu schleichen, das kostet ihm keine schlaflosen Nächte. Tolldreist wagt er bey St. Quentin und Gravelingen sein Leben, aber er möchte weinen, wenn er von dieser freundlichen süfsen Gewohnheit des Daseyns und Wirkens scheiden soll. „Leb „ich nur", so schildert er sich selbst, „um „aufs Leben zu denken? Soll ich den ge„genwärtigen Augenblick nicht geniefsen, „damit ich des folgenden gewifs sey? „Und diesen wieder mit Sorgen und Gril„len verzehren? — Wir haben die und „jene Thorheit in einem lustigen Augen„blick empfangen und geboren, sind „schuld, dafs eine ganz edle Schaar mit „Bettelsäcken und mit einem selbst ge„wählten Unnamen dem König seine „Pflicht mit spottender Demuth ins Ge„dächtnifs rief; sind schuld — was ists „nun weiter? Ist ein Fastnachtsspiel gleich „Hochverrath? Sind uns die kurzen bun„ten Lumpen zu misgönnen, die ein „ju-

„jugendlicher Muth um unſers Lebens „arme Blöſse hängen mag? Wenn ihr das „Leben gar zu ernſthaft nehmt, was iſt „denn dran? Scheint mir die Sonne „heut, um das zu überlegen, was ge„ſtern war?" — Durch ſeine ſchöne Humanität, nicht durch Auſserordentlichkeit, ſoll dieſer Charakter uns rühren; wir ſollen ihn lieb gewinnen, nicht über ihn erſtaunen. Dieſem letztern ſcheint der Dichter ſo ſorgfältig aus dem Wege gegangen zu ſeyn, daſs er ihm eine Menſchlichkeit über die andere beylegt, um ja ſeinen Helden zu uns herab zu ziehen; — daſs er ihm endlich nicht einmal ſo viel Gröſse und Ernſt mehr übrig läſst, als unſrer Meinung nach unumgänglich erfordert wird, dieſen Menſchlichkeiten ſelbſt das höchſte Intereſſe zu verſchaffen. Wahr iſt es, ſolche Züge menſchlicher Schwachheit ziehen oft unwiderſtehlich an — in einem Heldengemälde, wo ſie mit groſsen Handlungen in ſchöner Miſchung zerflieſsen. Heinrich IV. von Frankreich kann uns nach dem glänzend-

ſten

ſien Siege nicht intereſſanter ſeyn, als auf einer nächtlichen Wanderung zu ſeiner Gabriele; aber durch welche ſtrahlende That, durch was für gründliche Verdienſte hat ſich Egmont bey uns das Recht auf eine ähnliche Theilnahme und Nachſicht erworben? Zwar heifst es, dieſe Verdienſte werden als ſchon geſchehen vorausgeſetzt, ſie leben im Gedächtniſs der ganzen Nation, und alles, was er ſpricht, athmet den Willen und die Fähigkeit, ſie zu erwerben. Richtig! Aber das iſt eben das Unglück, daſs wir ſeine Verdienſte von Hörenſagen wiſſen und auf Treu und Glauben anzunehmen gezwungen werden, — ſeine Schwachheiten hingegen mit unſern Augen ſehen. Alles weiſet auf dieſen Egmont hin, als auf die letzte Stütze der Nation, und was thut er eigentlich groſses, um dieſes ehrenvolle Vertrauen zu verdienen? (denn folgende Stelle darf man doch wohl nicht dagegen anführen? „Die Leute, ſagt Egmont, erhalten ſie (die Liebe) auch meiſt allein, die nicht darnach jagen.

Ilär-

Klärchen. Haſt du dieſe ſtolze Anmerkung über dich ſelbſt gemacht, du, den alles Volk liebt? *Egmont.* Hätte ich nur etwas für ſie gethan! Es iſt ihr guter Wille, mich zu lieben.") Ein groſser Mann ſoll er nicht ſeyn, aber auch erſchlaffen ſoll er nicht; eine relative Gröſse, einen gewiſſen Ernſt verlangen wir mit Recht von jedem Helden eines Stückes; wir verlangen, daſs er über dem Kleinen nicht das Groſse hintanſetze, daſs er die Zeiten nicht verwechſele. Wer wird z. B. folgendes billigen? Oranien iſt eben von ihm gegangen; Oranien, der ihn mit allen Gründen der Vernunft auf ſein nahes Verderben hingewieſen, der ihn, wie uns Egmont ſelbſt geſteht, durch dieſe Gründe erſchüttert hat. „Dieſer Mann, ſagt er, „trägt ſeine Sorglichkeit in mich her„über: — Weg — das iſt ein fremder „Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, „wirf ihn wieder heraus. Und von mei„ner Stirne die ſinnenden Runzeln weg„zubaden, giebt es ja wohl noch ein „freundlich Mittel." Dieſes freundliche Mit-

Mittel nun, — wer es noch nicht weiſs — iſt kein andres, als ein Beſuch beym Liebchen! Wie? Nach einer ſo ernſten Aufforderung keinen andern Gedanken als nach Zerſtreuung? Nein guter Graf Egmont! Runzeln, wo ſie hingehören! und freundliche Mittel, wo ſie hingehören! Wenn es euch zu beſchwerlich iſt, euch eurer eignen Rettung anzunehmen, ſo mögt ihrs haben; wenn ſich die Schlinge über euch zuſammen zieht. Wir ſind nicht gewohnt, unſer Mitleid zu verſchenken.

Hätte alſo die Einmiſchung dieſer Liebesangelegenheit dem Intereſſe wirklich Schaden gethan, ſo wäre dieſes doppelt zu beklagen, da der Dichter noch obendrein der hiſtoriſchen Wahrheit Gewalt anthun muſste, um ſie hervorzubringen. In der Geſchichte nemlich war Egmont verheyrathet, und hinterliefs neun (andre ſagen eilf) Kinder, als er ſtarb. Dieſen Umſtand konnte der Dichter wiſſen und nicht wiſſen, wie es ſein Intereſſe mit ſich

ſich brachte; aber er hätte ihn nicht vernachläſſigen ſollen, ſobald er Handlungen, welche natürliche Folgen davon waren, in ſein Trauerſpiel aufnahm. Der wahre Egmont hatte durch eine prächtige Lebensart ſein Vermögen äuſſerſt in Unordnung gebracht, und brauchte alſo den König, wodurch ſeine Schritte in der Republick ſehr gebunden wurden. Beſonders aber war es ſeine Familie, was ihn auf eine ſo unglückliche Art in Brüſſel zurückhielt, da faſt alle ſeine übrigen Freunde ſich durch die Flucht retteten. Seine Entfernung aus dem Lande hätte ihm nicht bloſs die reichen Einkünfte von zwo Statthalterſchaften gekoſtet; ſie hätte ihn auch zugleich um den Beſitz aller ſeiner Güter gebracht, die in den Staaten des Königs lagen, und ſogleich dem Fiſcus anheim gefallen ſeyn würden. Aber weder Er ſelbſt, noch ſeine Gemahlin, eine Herzogin von Bayern, waren gewohnt, Mangel zu ertragen; auch ſeine Kinder waren nicht dazu erzogen. Dieſe Gründe ſetzte er ſelbſt bey mehreren Gelegenheiten dem

Pr.

Pr. v. O., der ihn zur Flucht bereden wollte, auf eine rührende Art entgegen; dieſe Gründe waren es, die ihn ſo geneigt machten, ſich an dem ſchwächſten Aſte von Hoffnung zu halten, und ſein Verhältniſs zum König von der beſten Seite zu nehmen. Wie zuſammenhängend, wie menſchlich wird nunmehr ſein ganzes Verhalten! Er wird nicht mehr das Opfer einer blinden thörichten Zuverſicht, ſondern der übertrieben ängſtlichen Zärtlichkeit für die Seinigen. Weil er zu fein und zu edel denkt, um einer Familie, die er über alles liebt, ein hartes Opfer zuzumuthen, ſtürzt er ſich ſelbſt ins Verderben. Und nun der Egmont im Trauerſpiel! — Indem der Dichter ihm Gemahlin und Kinder nimmt, zerſtört er den ganzen Zuſammenhang ſeines Verhaltens. Er iſt ganz gezwungen, dieſes unglückliche Bleiben aus einem leichtſinnigen Selbſtvertrauen entſpringen zu laſſen, und verringert dadurch gar ſehr unſre Achtung für den Verſtand ſeines Helden, ohne ihm dieſen Verluſt von Seiten des Herzens

zu

zu erſetzen. Im Gegentheil — er bringt uns um das rührende Bild eines Vaters, eines liebenden Gemahls, — um uns einen Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlag dafür zu geben, der die Ruhe eines liebenswürdigen Mädchens, das ihn nie beſitzen, und noch weniger ſeinen Verluſt überleben wird, zu Grunde richtet, deſſen Herz er nicht einmal beſitzen kann, ohne eine Liebe, die glücklich hätte werden können, vorher zu zerſtören, der alſo, mit dem beſten Herzen zwar, zwey Geſchöpfe unglücklich macht, um die ſinnenden Runzeln von ſeiner Stirne wegzubaden. Und alles dieſes kann er noch aufserdem erſt, nur auf Unkoſten der hiſtoriſchen Wahrheit, möglich machen, die der dramatiſche Dichter allerdings hintanſetzen darf, um das Intereſſe ſeines Gegenſtandes zu erheben, aber nicht um es zu ſchwächen. Wie theuer läſst er uns alſo dieſe Epiſode bezahlen, die, an ſich betrachtet, gewiſs eines der ſchönſten Gemälde iſt, die in einer gröſsern Compoſition, wo ſie von verhältniſs-

niſsmäſsig groſsen Handlungen aufgewogen würde, von der höchſten Wirkung würde geweſen ſeyn.

Egmonts tragiſche Kataſtrophe flieſst aus ſeinem politiſchen Leben, aus ſeinem Verhältniſs zu der Nation und zu der Regierung. Eine Darſtellung des damaligen politiſchbürgerlichen Zuſtandes der Niederlande muſste daher ſeiner Schilderung zum Grund liegen, oder vielmehr ſelbſt einen Theil der dramatiſchen Handlung mit ausmachen. Betrachtet man nun, wie wenig ſich Staatsactionen überhaupt dramatiſch behandeln laſſen, und was für Kunſt dazu gehöre, ſo viele zerſtreute Züge in ein faſsliches, lebendiges Bild zuſammen zu tragen, und das Allgemeine wieder im Individuellen anſchaulich zu machen, wie z. B. Shakeſpear in ſeinem J. Cäſar gethan hat; betrachtet man ferner das Eigenthümliche der Niederlande, die nicht Eine Nation, ſondern ein Aggregat mehrerer kleinen ſind, die unter ſich aufs ſchärfſte contraſtiren, ſo daſs es un-

endlich leichter war, uns nach Rom als nach Brüſſel zu verſetzen; betrachtet man endlich, wie unzählig viele kleine Dinge zuſammen wirkten, um den Geiſt jener Zeit und jenen politiſchen Zuſtand der Niederlande hervorzubringen; ſo wird man nicht aufhören können, das ſchöpferiſche Genie zu bewundern, das alle dieſe Schwierigkeiten beſiegt, und uns mit einer Kunſt, die nur mit derjenigen erreicht wird, womit es uns ſelbſt in zwey andern Stücken in die Ritterzeiten Deutſchlands und nach Griechenland verſetzte, nun auch in dieſe Welt gezaubert hat. Nicht genug, daſs wir dieſe Menſchen vor uns leben und wirken ſehen, wir wohnen unter ihnen, wir ſind alte Bekannte von ihnen. Auf der einen Seite die fröliche Geſelligkeit, die Gaſtfreundlichkeit, die Redſeligkeit, die Groſsthuerey dieſes Volks, der republikaniſche Geiſt, der bey der geringſten Neuerung aufwallt, und ſich oft eben ſo ſchnell auf die leichteſten Gründe wieder giebt; auf der andern die Laſten, unter denen es jetzt

ſeufzt,

ſeufzt, von den neuen Biſchoffsmützen an, bis auf die franzöſiſchen Pfalmen, die es nicht ſingen ſoll; — nichts iſt vergeſſen, nichts ohne die höchſte Natur und Wahrheit herbeygeführt. Wir ſehen hier nicht blofs den gemeinen Haufen, der ſich überall gleich iſt, wir erkennen darinn den Niederländer, und zwar den Niederländer dieſes und keines andern Jahrhunderts; in dieſem unterſcheiden wir noch den Brüſsler, den Holländer, den Frieſen, und ſelbſt unter dieſen noch den wohlhabenden und den Bettler, den Zimmermeiſter und den Schneider. So etwas läſst ſich nicht wollen, nicht erzwingen durch Kunſt. — Das kann nur der Dichter, der von ſeinem Gegenſtand ganz durchdrungen iſt. Dieſe Züge entwiſchen ihm, wie ſie demjenigen, den er dadurch ſchildert, entwiſchen, ohne dafs er es will oder gewahr wird; ein Beywort, ein Komma zeichnet einen Charakter. *Buyk*, ein Holländer und Soldat unter Egmont, hat beym Armbruſtſchieſsen das beſte gewonnen, und will, als König, die Herren

gaſtieren. Das iſt aber wider den Gebrauch.

Buyk. Ich bin fremd und König, und achte eure Geſetze und Herkommen nicht.

Jetter (ein Schneider aus Brüſſel). Du biſt ja ärger als der Spanier, der hat ſie uns doch bisher laſſen müſſen.

Ruyſom (ein Frieſsländer). Laſst ihn! Doch ohne Präjudiz! Das iſt auch ſeines Herren Art, ſplendid zu ſeyn und es laufen zu laſſen, wo es gedeiht!

Wer glaubt nicht, in dieſem *doch ohne Präjudiz* den zähen, auf ſeine Vorrechte wachſamen Frieſen zu erkennen, der ſich bey der kleinſten Bewilligung noch durch eine Klauſel verwahrt. Wie wahr, wenn ſich die Bürger von ihren Regententen unterreden. —

Das war ein Herr! (von Carl V ſpricht er) Er hatte die Hand über dem ganzen Erdboden, und war euch alles in allem — und wenn

wenn er euch begegnete, ſo grüſste er euch, wie ein Nachbar den andern u. ſ. f. — Haben wir doch alle geweint, wie er ſeinem Sohn das Regiment hier abtrat — ſagt ich, verſteht mich — der iſt ſchon anders, der iſt majeſtätiſcher.

Jetter. Er ſpricht wenig, ſagen die Leute.

Soeſt. Er iſt kein Herr für uns Niederländer. Unſere Fürſten müſſen froh und frey ſeyn wie wir, leben und leben laſſen u. ſ. w.

Wie treffend ſchildert er uns durch einen einzigen Zug das Elend jener Zeiten: Egmont geht über die Straſse und die Bürger ſehen ihm mit Bewunderung nach.

Zimmermeiſter. Ein ſchöner Herr!

Jetter. Sein Hals wäre ein rechtes Freſſen für einen Scharfrichter.

Die wenigen Scenen, wo ſich die Bürger von Brüſſel unterreden, ſcheinen uns das Reſultat eines tiefen Studiums jener Zeiten

Zeiten und jenes Volks zu ſeyn, und ſchwerlich findet man in ſo wenigen Worten ein ſchöneres hiſtoriſches Denkmal für jene Geſchichte.

Mit nicht geringerer Wahrheit iſt derjenige Theil des Gemäldes behandelt, der uns von dem Geiſte der Regierung und den Anſtalten des Königs zu Unterdrückung des Niederländiſchen Volks unterrichtet. Milder und menſchlicher iſt doch hier alles und veredelt iſt beſonders der Charakter der Herzoginn von Parma. „Ich weiſs, daſs einer ein ehrlicher und verſtändiger Mann ſeyn kann, wenn er gleich den nächſten und beſten Weg zum Heil ſeiner Seele verfehlt hat;" konnte eine Zöglingin des Ignatius Loyola wohl nicht ſagen. Beſonders gut verſtand es der Dichter, durch eine gewiſſe Weiblichkeit, die er aus ihrem ſonſt männiſchen Charakter ſehr glücklich hervor ſcheinen läſst, das kalte Staatsintereſſe, deſſen Expoſition er ihr anvertrauen muſste, mit Licht und Wärme zu beſeelen, und ihm eine

eine gewiſſe Individualität und Lebendigkeit zu geben. Vor ſeinem Herzog von Alba zittern wir, ohne uns mit Abſcheu von ihm wegzukehren; es iſt ein feſter, ſtarrer, unzugänglicher Charakter; „ein ehern er Thurm ohne Pforte, wozu die Beſatzung Flügel haben muſs.“ Die kluge Vorſicht, womit er die Anſtalten zu Egmonts Verhaftung trifft, erſetzt ihm an unſrer Bewunderung, was ihm an unſerm Wohlwollen abgeht. Die Art, wie er uns in ſeine innerſte Seele hineinführt, und uns auf den Ausgang ſeines Unternehmens ſpannt, macht uns auf einen Augenblick zu Theilhabern deſſelben, wir intereſſiren uns dafür, als gält es etwas, das uns lieb iſt.

Meiſterhaft erfunden und ausgeführt iſt die Scene Egmonts mit dem jungen Alba im Gefängniſs, und ſie gehört dem Verf. ganz allein. Was kann rührender ſeyn, als wenn ihm dieſer Sohn ſeines Mörders die Achtung bekennt, die er längſt im Stillen gegen ihn getragen. „Dein Name

„wars,

„wars, der mir in meiner erſten Jugend „gleich einem Stern des Himmels entge- „gegen leuchtete. Wie oft hab' ich nach „dir gehorcht, gefragt! Des Kindes Hoff- „nung iſt der Jüngling, des Jünglings der „Mann. So biſt du vor mir hergeſchrit- „ten, immer vor und ohne Neid ſah ich „dich vor und ſchritt dir nach und fort „und fort. Nun hofft' ich endlich dich „zu ſehen und ſah dich, und mein Herz „flog dir entgegen. Nun hofft' ich erſt „mit dir zu ſeyn, mit dir zu leben, dich zu „faſſen, dich — das iſt nun alles wegge- „ſchnitten, und ich ſehe dich hier!" — Und wenn ihm Egmont darauf antwortet: „War dir mein Leben ein Spiegel, in „welchem du dich gern betrachteteſt, ſo „ſey es auch mein Tod. Die Menſchen „ſind nicht bloſs zuſammen, wenn ſie „beyſammen ſind, auch der Entfernte, „der Abgeſchiedene lebt uns. Ich lebe „dir und habe mir genug gelebt. Eines „jeden Tages hab' ich mich gefreuet" u. ſ. w. — Die übrigen Charaktere im Stück ſind mit wenigem treffend gezeich-

net;

net; eine einzige Scene ſchildert uns den ſchlauen, wortkargen, alles verknüpfenden und alles fürchtenden Oranien. Alba ſowohl als Egmont malen ſich in den Menſchen, die ihnen nahe ſind; dieſe Schilderungsart iſt vortrefflich. Um alles Licht auf den einzigen Egmont zu verſammeln, hat der Dichter ihn ganz iſolirt, darum auch der Graf von Hoorne, der Ein Schickſal mit ihm hatte, weggeblieben iſt. Ein ganz neuer Charakter iſt Brackenburg, Klärchens Liebhaber, den Egmont verdrängt hat. Dieſes Gemälde des melancholiſchen Temperaments mit leidenſchaftlicher Liebe wäre einer eigenen Auseinanderſetzung werth. Klärchen, die ihn für Egmont aufgegeben, hat Gift genommen und geht ab, nachdem ſie ihm den Reſt zurückgelaſſen. Er ſieht ſich allein. Wie ſchrecklich ſchön iſt dieſe Schilderung.

„Sie läſst mich ſtehn, mir ſelber überlaſſen.
„Sie theilt mit mir den Todestropfen
„und ſchickt mich weg! von ihrer Seite weg!
„Sie zieht mich an, und ſtöſst ins Leben mich zurück;

„O

„O Egmont, welch preiſswürdig Loos fällt dir!
„Sie geht voran;
„Sie bringt den ganzen Himmel dir entgegen!
„Und ſoll ich folgen? wieder ſeitwärts ſtehn?
„den unauslöſchlichen Neid
„in jene Wohnungen hinübertragen?
„Auf Erden iſt kein Bleiben mehr für mich
„und Höll und Himmel bieten gleiche Qual."

Klärchen ſelbſt iſt unnachahmlich ſchön gezeichnet. Auch im höchſten Adel ihrer Unſchuld noch das gemeine Bürgermädchen, und ein Niederländiſches Mädchen — durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zuſtand der Ruhe, hinreiſsend und herrlich im Zuſtand des Affekts. Aber wer zweifelt, daſs der Verf. in einer Manier unübertrefflich ſey, worin er ſein eigenes Muſter iſt!

Je höher die ſinnliche Wahrheit in dem Stücke getrieben iſt, deſto unbegreiflicher wird man es finden, daſs der Verf. ſelbſt ſie muthwillig zerſtört. Egmont hat alle ſeine Angelegenheiten berichtigt, und ſchlummert endlich, von Müdigkeit überwältigt, ein. Eine Muſik läſst ſich hören

und

und hinter ſeinem Lager ſcheint ſich die Mauer aufzuthun, eine glänzende Erſcheinung, die Freyheit, in Klärchens Geſtalt, zeigt ſich in einer Wolke. — Kurz, mitten aus der wahrſten und rührendſten Situation werden wir durch einen Saltomortale in eine Opernwelt verſetzt, um einen Traum — zu ſehen. Lächerlich würde es ſeyn, dem Vf. darthun zu wollen, wie ſehr dadurch unſerm Gefühle Gewalt angethan werde; das hat er ſo gut und beſſer gewuſst, als wir; aber ihm ſchien die Idee, Klärchen und die Freyheit, Egmonts beide herrſchende Gefühle, in Egmonts Kopf allegoriſch zu verbinden, gehaltreich genug, um dieſe Freyheit allenfalls zu entſchuldigen. Gefalle dieſer Gedanke, wem er will — Rec. geſteht, daſs er gern einen ſinnreichen Einfall entbehrt hätte, um eine Empfindung ungeſtört zu genieſsen.

Ueber

Ueber

Matthiſons Gedichte.

Daſs die Griechen, in den guten Zeiten der Kunſt, der Landſchaftsmalerey eben nicht viel nachgetragt haben, iſt etwas bekanntes, und die Rigoriſten in der Kunſt ſtehen ja noch heutiges Tages an, ob ſie den Landſchaftsmaler überhaupt nur als ächten Künſtler gelten laſſen ſollen. Aber, was man noch nicht genug bemerkt hat, auch von einer Landſchaft Dichtung, als einer eigenen Art von Poeſie, die der epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen ohngefähr eben ſo, wie die Landſchaftsmalerey der Thier-

Thier- und Menſchenmalerey gegenüber ſteht, hat man in den Werken der Alten wenig Beyſpiele aufzuweiſen.

Es iſt nämlich etwas ganz anders, ob man die unbeſeelte Natur bloſs als Local einer Handlung in eine Schilderung mit aufnimmt, und, wo es etwa nöthig iſt, von ihr die Farben der Darſtellung der beſeelten entlehnt, wie der Hiſtorienmaler und der epiſche Dichter häufig thun, oder ob man es gerade umkehrt, wie der Landſchaftsmaler, die unbeſeelte Natur für ſich ſelbſt zur Heldin der Schilderung, und den Menſchen bloſs zum Figuranten in derſelben macht. Von dem erſtern findet man unzählige Proben im Homer, und wer möchte den groſsen Maler der Natur in der Wahrheit, Individualität und Lebendigkeit erreichen, womit er uns das Local ſeiner dramatiſchen Gemälde verſinnlicht? Aber den Neuern, (worunter zum Theil ſchon die Zeitgenoſſen des Plinius gehören,) war es aufbehalten, in Landſchaftsgemälden und Land-

Landschaftspoesien diesen Theil der Natur für sich selbst zum Gegenstand einer eigenen Darstellung zu machen, und so das Gebiet der Kunst, welches die Alten blos auf Menschheit und Menschenähnlichkeit scheinen eingeschränkt zu haben, mit dieser neuen Provinz zu bereichern.

Woher wohl diese Gleichgültigkeit der griechischen Künstler für eine Gattung, die wir Neuern so allgemein schätzen? Läst sich wohl annehmen, dass es dem Griechen, diesem Kenner und leidenschaftlichen Freund alles Schönen, an Empfänglichkeit für die Reize der leblosen Natur gefehlt habe, oder muss man nicht vielmehr auf die Vermuthung gerathen, dass er diesen Stoff wohlbedächtlich verschmähet habe, weil er denselben mit seinen Begriffen von schöner Kunst unvereinbar fand?

Es darf nicht befremden, diese Frage bey Gelegenheit eines Dichters aufwerfen zu hören, der in Darstellung der landschaft-

ſchaftlichen Natur eine vorzügliche Stärke beſitzt, und vielleicht mehr als irgend einer zum Repräſentanten dieſer Gattung, und zu einem Beyſpiel dienen kann, was überhaupt die Poeſie in dieſem Fache zu leiſten im Stand iſt. Ehe wir es alſo mit ihm ſelbſt zu thun haben, müſſen wir einen kritiſchen Blick auf die Gattung werfen, worin er ſeine Kräfte verſuchte.

Wer freilich noch ganz friſch und lebendig den Eindruck von Claude Lorrain's Zauberpinſel in ſich fühlt, wird ſich ſchwer überreden laſſen, daſs es kein Werk der ſchönen, bloſs der angenehmen Kunſt ſey, was ihn in dieſe Entzückung verſetzte, und wer ſo eben eine Matthiſoniſche Schilderung aus den Händen legt, wird den Zweifel, ob er auch wirklich einen Dichter geleſen habe, ſehr befremdend finden.

Wir überlaſſen es andern, dem Landſchaftsmaler ſeinen Rang unter den Künſtlern zu verfechten, und werden von dieſer

ſer Materie hier nur ſo viel berühren, als zunächſt den Landſchaftsdichter anbetrifft. Zugleich wird uns dieſe Unterſuchung die Grundſätze darbieten, nach denen man den Werth dieſer Gedichte zu beſtimmen hat.

Es iſt, wie man weiſs, niemals der Stoff, ſondern bloſs die Behandlungsweiſe, was den Künſtler und Dichter macht; ein Hausgeräthe und eine moraliſche Abhandlung können beide durch eine geſchmackvolle Ausführung zu einem freyen Kunſtwerk geſteigert werden, und das Portrait eines Menſchen wird in ungeſchickten Händen zu einer gemeinen Manufactur herabſinken. Steht man alſo an, Gemälde oder Dichtungen, welche bloſs unbeſeelte Naturmaſſen zu ihrem Gegenſtand haben, für ächte Werke der ſchönen Kunſt (derjenigen nämlich, in welcher ein Ideal möglich iſt) zu erkennen; ſo zweifelt man an der Möglichkeit, dieſe Gegenſtände ſo zu behandeln, wie es der Charakter der ſchönen Kunſt erheiſcht.

Was

Was iſt dieſs nun für ein Charakter, mit dem ſich die bloſs landſchaftliche Natur nicht ganz ſoll vertragen können? Es muſs derſelbe ſeyn, der die ſchöne Kunſt von der bloſs angenehmen unterſcheidet. Nun theilen aber beide den Charakter der Freiheit; folglich muſs das angenehme Kunſtwerk, wenn es zugleich ein ſchönes ſeyn ſoll, den Charakter der Nothwendigkeit an ſich tragen.

Wenn man unter Poeſie überhaupt die Kunſt verſteht, „uns durch einen freyen „Effect unſrer productiven Einbildungskraft „in beſtimmte Empfindungen zu verſet„zen" (eine Erklärung, die ſich neben den vielen, die über dieſen Gegenſtand im Curs ſind, auch noch wohl wird erhalten können) ſo ergeben ſich daraus zweyerley Foderungen, denen kein Dichter, der dieſen Namen verdienen will, ſich entziehen kann. Er muſs fürs erſte unſre Einbildungskraft frey ſpielen und ſelbſt handeln laſſen, und zweytens muſs er nichts deſto weniger ſeiner Wirkung ge-

wiſs ſeyn, und eine beſtimmte Empfindung erregen. Dieſe Foderungen ſcheinen einander anfänglich ganz widerſprechend zu ſeyn, denn nach der erſten müſste unſere Einbildungskraft herrſchen, und keinem andern als ihrem eigenen Geſetz gehorchen; nach der andern müſste ſie dienen, und dem Geſetz des Dichters gehorchen. Wie hebt der Dichter nun dieſen Widerſpruch? Dadurch, daſs er unſerer Einbildungskraft keinen andern Gang vorſchreibt, als den ſie in ihrer vollen Freiheit und nach ihren eigenen Geſetzen nehmen müſste, daſs er ſeinen Zweck durch Natur erreicht, und die äuſsere Nothwendigkeit in eine innere verwandelt. Es findet ſich alsdann; daſs beide Foderungen einander nicht nur nicht aufheben, ſondern vielmehr in ſich enthalten, und daſs die höchſte Freiheit gerade nur durch die höchſte Beſtimmtheit möglich iſt.

Hier ſtellen ſich aber dem Dichter zwey groſse Schwierigkeiten in den Weg. Die Imagination in ihrer Freiheit folgt, wie

wie bekannt ist, blos dem Gesetz der Ideenverbindung, die sich ursprünglich nur auf einen zufälligen Zusammenhang der Warnehmungen in der Zeit, mithin auf etwas ganz empirisches, gründet. Nichts desto weniger muss der Dichter diesen empirischen Effect der Association zu berechnen wissen, weil er nur in so ferne Dichter ist, als er durch eine freye Selbsthandlung unsrer Einbildungskraft seinen Zweck erreicht. Um ihn zu berechnen, muss er aber eine Gesetzmässigkeit darin entdecken, und den empirischen Zusammenhang der Vorstellung auf Nothwendigkeit zurückführen können. Unsere Vorstellungen stehen aber nur in so fern in einem nothwendigen Zusammenhang, als sie sich auf eine objective Verknüpfung in den Erscheinungen, nicht blos auf ein subjectives und willkührliches Gedankenspiel gründen. An diese objective Verknüpfung in den Erscheinungen hält sich also der Dichter, und nur wenn er von seinem Stoffe alles sorgfältig abgesondert hat, was blos aus sub-

jectiven und zufälligen Quellen hinzugekommen ist, nur wenn er gewiss ist, dass er sich an das reine Object gehalten, und sich selbst zuvor dem Gesetz unterworfen habe, nach welchem die Einbildungskraft in allen Subjecten sich richtet, nur dann kann er versichert seyn, dass die Imagination aller andern in ihrer Freyheit mit dem Gang, den er ihr vorschreibt, zusammenstimmen werde.

Aber er will die Einbildungskraft nur deswegen in ein bestimmtes Spiel versetzen, um bestimmt auf das Herz zu wirken. So schwer schon die erste Aufgabe seyn möchte, das Spiel der Imagination unbeschadet ihrer Freyheit zu bestimmen, so schwer ist die zweyte, durch dieses Spiel der Imagination den Empfindungszustand des Subjects zu bestimmen. Es ist bekannt, dass verschiedene Menschen bey der nämlichen Veranlassung, ja dass derselbe Mensch in verschiedenen Zeiten von derselben Sache ganz verschieden gerührt werden kann. Ungeachtet dieser Abhängigkeit unserer Empfindungen von zufäl-

zufälligen Einflüſſen, die auſser ſeiner Gewalt ſind, muſs der Dichter unſern Empfindungszuſtand beſtimmen; er muſs alſo auf die Bedingungen wirken, unter welchen eine beſtimmte Rührung des Gemüths nothwendig erfolgen muſs. Nun iſt aber in den Beſchaffenheiten eines Subjects nichts nothwendig als der Charakter der Gattung; der Dichter kann alſo nur in ſofern unſere Empfindungen beſtimmen, als er ſie der Gattung in uns, nicht unſerm ſpecifiſch verſchiedenen Selbſt, abfodert. Um aber verſichert zu ſeyn, daſs er ſie auch wirklich an die reine Gattung in den Individuen wende, muſs er ſelbſt zuvor das Individuum in ſich ausgelöſcht und zur Gattung geſteigert haben. Nur alsdann, wenn er nicht als der oder der beſtimmte Menſch (in welchem der Begriff der Gattung immer beſchränkt ſeyn würde) ſondern wenn er als Menſch überhaupt empfindet, iſt er gewiſs, daſs die ganze Gattung ihm nachempfinden werde — wenigſtens kann er auf dieſen Effect mit dem nemlichen Rechte dringen, als er

von

von jedem menſchlichen Individuum Menſchheit verlangen kann.

Von jedem Dichterwerke werden alſo folgende zwey Eigenſchaften unnachlaſslich gefodert: erſtlich: nothwendige Beziehung auf ſeinen Gegenſtand (objective Wahrheit); zweytens: nothwendige Beziehung dieſes Gegenſtandes, oder doch der Schilderung deſſelben, auf das Empfindungsvermögen (ſubjective Allgemeinheit). In einem Gedicht muſs alles wahre Natur ſeyn, denn die Einbildungskraft gehorcht keinem andern Geſetze, und erträgt keinen andern Zwang, als den die Natur der Dinge ihr vorſchreibt; in einem Gedicht darf aber nichts wirkliche (hiſtoriſche) Natur ſeyn, denn alle Wirklichkeit iſt mehr oder weniger Beſchränkung jener allgemeinen Naturwahrheit. Jeder individuelle Menſch iſt gerade um ſoviel weniger Menſch, als er individuell iſt, jede Empfindungsweiſe iſt gerade um ſoviel weniger nothwendig und rein menſchlich, als ſie einem beſtimmten Subject

ject eigenthümlich iſt. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Nothwendigen liegt der groſse Styl.

Aus dem geſagten erhellet, daſs das Gebiet der eigentlich ſchönen Kunſt ſich nur ſoweit erſtrecken kann, als ſich in der Verknüpfung der Erſcheinungen Nothwendigkeit entdecken läſst. Auſserhalb dieſes Gebietes, wo die Willkühr und der Zufall regieren, iſt entweder keine Beſtimmtheit oder keine Freyheit; denn ſobald der Dichter das Spiel unſerer Einbildungskraft durch keine innere Nothwendigkeit lenken kann, ſo muſs er es entweder durch eine äuſsere lenken, und dann iſt es nicht mehr unſere Wirkung; oder er wird es gar nicht lenken, und dann iſt es nicht mehr ſeine Wirkung; und doch muſs ſchlechterdings beides beyſammen ſeyn, wenn ein Werk poetiſch heiſsen ſoll.

Daher mag es kommen, daſs ſich bey den weiſen Alten die Poeſie ſowohl als die

die bildende Kunſt nur im Kreiſe der Menſchheit aufhielten, weil ihnen nur die Erſcheinungen an dem (äuſsern und innern) Menſchen dieſe Geſetzmäſsigkeit zu enthalten ſchienen. Einem unterrichteteren Verſtand, als der unſerige iſt, mögen die übrigen Naturweſen vielleicht eine ähnliche zeigen; für unſere Erfahrung aber zeigen ſie ſie nicht, und der Willkühr iſt hier ſchon ein ſehr weites Feld geöffnet. Das Reich beſtimmter Formen geht über den thieriſchen Körper und das menſchliche Herz nicht hinaus, daher nur in dieſen beiden ein Ideal kann aufgeſtellt werden. Ueber dem Menſchen (als Erſcheinung) gibt es kein Object für die Kunſt mehr, obgleich für die Wiſſenſchaft; denn das Gebiet der Einbildungskraft iſt hier zu Ende. Unter dem Menſchen gibt es kein Object für die ſchöne Kunſt mehr, obgleich für die angenehme, denn das Reich der Nothwendigkeit iſt hier geſchloſſen.

Wenn die bisher aufgeſtellten Grundſätze die richtigen ſind (welches wir dem Ur-

Urtheil der Kunſtverſtändigen anheim ſtellen), ſo läſst ſich, wie es bey dem erſten Anblicke ſcheint, für landſchaftliche Darſtellungen wenig Gutes daraus folgern, und es wird ziemlich zweifelhaft, ob die Erwerbung dieſer weitläuftigen Provinz als eine wahre Grenzerweiterung der ſchönen Kunſt betrachtet werden kann. In demjenigen Naturbezirke, worin der Landſchaftmaler und Landſchaftdichter ſich aufhalten, verliert ſich ſchon auf eine ſehr merkliche Weiſe die Beſtimmtheit der Miſchungen und Formen; nicht nur die Geſtalten ſind hier willkührlicher, und erſcheinen es noch mehr; auch in der Zuſammenſetzung derſelben ſpielt der Zufall eine, dem Künſtler ſehr läſtige Rolle. Stellt er uns alſo beſtimmte Geſtalten, und in einer beſtimmten Ordnung vor; ſo beſtimmt er, und nicht wir, indem keine objective Regel vorhanden iſt, in welcher die freye Phantaſie des Zuſchauers mit der Idee des Künſtlers übereinſtimmen könnte. Wir empfangen alſo das Geſetz von ihm, das wir uns doch

ſelbſt

selbst geben sollten, und die Wirkung ist wenigstens nicht rein poetisch, weil sie keine vollkommen freye Selbsthandlung der Einbildungskraft ist. Will aber der Künstler die Freyheit retten, so kann er es nur dadurch bewerkstelligen, dass er auf Bestimmtheit, mithin auf wahre Schönheit, Verzicht thut.

Nichts destoweniger ist dieses Naturgebiet für die schöne Kunst ganz und gar nicht verloren, und selbst die von uns so eben aufgestellten Principien berechtigen den Künstler und Dichter, der seine Gegenstände daraus wählt, zu einem sehr ehrenvollen Range. Fürs erste ist nicht zu läugnen, dass bey aller anscheinenden Willkühr der Formen auch in dieser Region von Erscheinungen noch immer eine grosse Einheit und Gesetzmäfsigkeit herrschet, die den weisen Künstler in der Nachahmung leiten kann. Und dann mufs bemerkt werden, dass, wenn gleich in diesem Kunstgebiet von der Bestimmtheit der Formen sehr viel nachgelassen wer-

werden muſs (weil die Theile in dem Ganzen verſchwinden, und der Effect nur durch Maſſen bewirkt wird) doch in der Compoſition noch eine groſse Nothwendigkeit herrſchen könne, wie unter andern die Schattirung und Farbengebung in der maleriſchen Darſtellung zeigt.

Aber die landſchaftliche Natur zeigt uns dieſe ſtrenge Nothwendigkeit nicht in allen ihren Theilen, und bey dem tiefſten Studium derſelben wird noch immer ſehr viel willkührliches übrig bleiben, was den Künſtler und Dichter in einem niedrigern Grade von Vollkommenheit gefangen hält. Die Nothwendigkeit die der ächte Künſtler an ihr vermiſst, und die ihn doch allein befriedigt, liegt nur innerhalb der menſchlichen Natur, und daher wird er nicht ruhen, bis er ſeinen Gegenſtand in dieſes Reich der höchſten Schönheit hinübergeſpielt hat. Zwar wird er die landſchaftliche Natur für ſich ſelbſt ſo hoch ſteigern als es möglich iſt, und ſoweit es angeht, den Charakter der Nothwen-

wendigkeit in ihr aufzufinden und darzustellen suchen; aber weil er, aller seiner Bestrebungen ungeachtet, auf diesem Wege nie dahin kommen kann, sie der menschlichen gleich zu stellen, so versucht er es endlich, sie durch eine symbolische Operation in die menschliche zu verwandeln, und dadurch aller der Kunstvorzüge, welche ein Eigenthum der letztern sind, theilhaftig zu machen.

Auf was Art bewerkstelligt er nun dieses, ohne der Wahrheit und Eigenthümlichkeit derselben Abbruch zu thun? Jeder wahre Künstler und Dichter, der in dieser Gattung arbeitet, verrichtet diese Operation, und gewiss in den mehresten Fällen, ohne sich eine deutliche Rechenschaft davon zu geben. Es giebt zweyerley Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen, oder als Darstellung von Ideen.

Zwar

Zwar ſind Empfindungen, ihrem Inhalte nach, keiner Darſtellung fähig; aber ihrer Form nach ſind ſie es allerdings, und es exiſtirt wirklich eine allgemein beliebte und wirkſame Kunſt, die kein anderes Object hat, als eben dieſe Form der Empfindungen. Dieſe Kunſt iſt die Muſik, und in ſofern alſo die Landſchaftsmalerey oder Landſchaftspoeſie muſikaliſch wirkt, iſt ſie Darſtellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menſchlicher Natur. In der That betrachten wir auch jede maleriſche und poetiſche Compoſition als eine Art von muſikaliſchem Werk, und unterwerfen ſie zum Theil denſelben Geſetzen. Wir fodern auch von Farben eine Harmonie und einen Ton und gewiſſermaſsen auch eine Modulation. Wir unterſcheiden in jeder Dichtung die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit, die muſikaliſche Haltung von der logiſchen, kurz wir verlangen, daſs jede poetiſche Compoſition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch ihre Form Nachahmung und

Aus-

Ausdruck von Empfindungen sey, und als Musik auf uns wirke. Von dem Landschaftsmaler und Landschaftsdichter verlangen wir dieſs in noch höherem Grade und mit deutlicherm Bewuſstseyn, weil wir von unſern übrigen Anfoderungen an Producte der schönen Kunſt bey beiden, etwas herunter laſſen müſſen.

Nun beſteht aber der ganze Effect der Musik (als schöner und nicht bloſs angenehmer Kunſt) darin, die inneren Bewegungen des Gemüths durch analogische äuſsere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun jene inneren Bewegungen (als menschliche Natur) nach ſtrengen Geſetzen der Nothwendigkeit vor sich gehen; so geht dieſe Nothwendigkeit und Beſtimmtheit auch auf die äuſsern Bewegungen, wodurch ſie ausgedrückt werden, über; und auf dieſe Art wird es begreiflich, wie, vermittelſt jenes symbolischen Acts, die gemeinen Naturphänomene des Schalles und des Lichts von der äſthetischen Würde der Menschennatur

par-

participiren können. Dringt nun der Tonsetzer und der Landschaftsmaler in das Geheimniss jener Gesetze ein, welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens walten, und studirt er die Analogie, welche zwischen diesen Gemüthsbewegungen und gewissen äussern Erscheinungen statt findet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler. Er tritt aus dem Reich der Willkühr in das Reich der Nothwendigkeit ein, und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den äussern Menschen, doch dem Dichter, der den innern zu seinem Objecte macht, getrost an die Seite stellen.

Aber die landschaftliche Natur kann auch zweytens noch dadurch in den Kreis der Menschheit gezogen werden, dass man sie zu einem Ausdruck von Ideen macht. Wir meynen hier aber keinesweges diejenige Erweckung von Ideen, die von dem Zufall der Association abhängig ist; denn diese ist willkührlich und

der

der Kunſt gar nicht würdig; ſondern diejenige, die nach Geſetzen der ſymboliſirenden Einbildungskraft nothwendig erfolgt. In thätigen und zum Gefühl ihrer moraliſchen Würde erwachten Gemüthern ſieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft nicht müſſig zu; unaufhörlich iſt ſie beſtrebt, dieſes zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinſtimmend zu machen. Bietet ſich ihr nun unter dieſen Erſcheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen (praktiſchen) Regeln behandelt werden kann; ſo iſt ihr dieſe Erſcheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlungen, der todte Buchſtabe der Natur wird zu einer lebendigen Geiſterſprache, und das äuſsere und innere Auge leſen dieſelbe Schrift der Erſcheinungen auf ganz verſchiedene Weiſe. Jene liebliche Harmonie der Geſtalten, der Töne und des Lichts, die den äſthetiſchen Sinn entzücket, befriedigt jetzt zugleich den moraliſchen; jene Stetigkeit, mit der ſich die Linien im Raum oder die Töne in der Zeit aneinander fügen, iſt ein natürliches

liches Symbol der innern Übereinſtimmung des Gemüths mit ſich ſelbſt und des ſittlichen Zuſammenhangs der Handlungen und Gefühle, und in der ſchönen Haltung eines pittoreſken oder muſikaliſchen Stücks malt ſich die noch ſchönere einer ſittlich geſtimmten Seele.

Der Tonſetzer und der Landſchaftsmaler bewirken dieſes bloſs durch die Form ihrer Darſtellung, und ſtimmen bloſs das Gemüth zu einer gewiſſen Empfindungsart und zur Aufnahme gewiſſer Ideen; aber einen Inhalt dazu zu finden, überlaſſen ſie der Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters. Der Dichter hingegen hat noch einen Vortheil mehr; er kann jenen Empfindungen einen Text unterlegen, er kann jene Symbolik der Einbildungskraft zugleich durch den Inhalt unterſtützen und ihr eine beſtimmtere Richtung geben. Aber er vergeſſe nicht, daſs ſeine Einmiſchung in dieſes Geſchäft ihre Grenzen hat. Andeuten mag er jene Ideen, anſpielen jene Empfindungen;

doch ausführen ſoll er ſie nicht ſelbſt, nicht der Einbildungskraft ſeines Leſers vorgreifen. Jede nähere Beſtimmung, wird hier als eine läſtige Schranke empfunden, denn eben darin liegt das Anziehende ſolcher äſthetiſchen Ideen, daſs wir in den Inhalt derſelben wie in eine grundloſe Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt ſtets eine endliche; der mögliche Gehalt, den er uns hinein zu legen überläſst, iſt eine unendliche Gröſse.

Wir haben dieſen weiten Weg nicht genommen, um uns von unſerm Dichter zu entfernen, ſondern um demſelben näher zu kommen. Jene dreyerley Erforderniſſe landſchaftlicher Darſtellungen, welche wir ſo eben namhaft gemacht haben, vereinigt Hr. M. in den mehreſten ſeiner Schilderungen. Sie gefallen uns durch ihre Wahrheit und Anſchaulichkeit, ſie ziehen uns an durch ihre muſikaliſche Schönheit, ſie beſchäftigen uns durch den Geiſt, der darin athmet.

Sehen

Sehen wir bloſs auf treue Nachahmung der Natur in ſeinen Landſchaftsgemälden, ſo müſſen wir die Kunſt bewundern, womit er unſre Einbildungskraft zu Darſtellung dieſer Scenen aufzufodern, und, ohne ihr die Freiheit zu rauben, über ſie zu herrſchen weiſs. Alle einzelnen Parthien in denſelben finden ſich nach einem Geſetz der Nothwendigkeit zuſammen, nichts iſt willkührlicher herbeigeführt und der generiſche Charakter dieſer Naturgeſtalten iſt mit dem glücklichſten Blick ergriffen. Daher wird es unſerer Imagination ſo ungemein leicht, ihm zu folgen, wir glauben die Natur ſelbſt zu ſehen, und es iſt uns, als ob wir uns bloſs der Reminiſcenz gehabter Vorſtellungen überlieſsen. Auch auf die Mittel verſteht er ſich vollkommen, ſeinen Darſtellungen Leben und Sinnlichkeit zu geben, und kennt vortrefflich ſowohl die Vortheile als die natürlichen Schranken ſeiner Kunſt. Der Dichter nemlich befindet ſich bey Compoſitionen dieſer Art immer in einem gewiſſen Nachtheil gegen

den Mahler, weil ein groſser Theil des Effects auf dem ſimultanen Eindruck des Ganzen beruhet, das er doch nicht anders als ſucceſſiv in der Einbildungskraft des Leſers zuſammenſetzen kann. Seine Sache iſt nicht ſowohl, uns zu repräſentiren, was iſt, als was geſchieht; und verſteht er ſeinen Vortheil, ſo wird er ſich immer nur an denjenigen Theil ſeines Gegenſtandes halten, der einer genetiſchen Darſtellung fähig iſt. Die landſchaftliche Natur iſt ein auf einmal gegebenes Ganze von Erſcheinungen, und in dieſer Hinſicht dem Mahler günſtiger; ſie iſt aber dabey auch ein ſucceſſiv gegebenes Ganze, weil ſie in einem beſtändigen Wechſel iſt, und begünſtiget in ſofern den Dichter. Hr. M. hat ſich mit vieler Beurtheilung nach dieſem Unterſchied gerichtet. Sein Object iſt immer mehr das Mannichfaltige in der Zeit als das im Raume, mehr die bewegte, als die feſte und ruhende Natur. Vor unſern Augen entwickelt ſich ihr immer wechſelndes Drama, und mit der reizendſten Stetigkeit laufen ihre Erſchei-

ſcheinungen in einander. Welches Leben, welche Bewegung, findet ſich z. B. in dem lieblichen Mondſcheingemählde S. 35.

Der Vollmond ſchwebt im Oſten,
Am alten Geiſterthurm
Flimmt bläulich im bemooſten
Geſtein der Feuerwurm.
Der Linde ſchöner Sylfe
Streift ſcheu in Lunens Glanz;
Im dunkeln Uferſchilfe
Webt leichter Irrwiſchtanz.

Die Kirchenfenſter ſchimmern;
In Silber wallt das Korn;
Bewegte Sternchen flimmern
Auf Teich und Wieſenborn;
Im Lichte wehn die Ranken
Der öden Felſenkluft;
Den Berg, wo Tannen wanken,
Umſchleyert weiſser Duft.

Wie ſchön der Mond die Wellen
Des Erlenbachs beſäumt,

Der

Der hier durch Binsenstellen,
Dort unter Blumen schäumt,
Als lodernde Kaskade
Des Dorfes Mühle treibt,
Und wild vom lauten Rade
In Silberfunken stäubt. u. s. w.

Aber auch da, wo es ihm darum zu thun ist, eine ganze Decoration auf einmal vor unsre Augen zu stellen, weiss er uns durch die Stetigkeit des Zusammenhanges die Comprehension leicht und natürlich zu machen, wie in dem folgenden Gemählde S. 54.

Die Sonne sinkt; ein purpurfarbner Duft
Schwimmt um Savoyens dunkle Tannenhügel,
Der Alpen Schnee entglüht in hoher Luft,
Geneva mahlt sich in der Fluten Spiegel.

Ob wir gleich diese Bilder nur nach einander in die Einbildungskraft aufnehmen, so verknüpfen sie sich doch ohne Schwierigkeit in eine Totalvorstellung, weil eines das andere unterstützt und

gleich-

gleichsam nothwendig macht. Etwas schwerer schon wird uns die Zusammenfassung in der nächfolgenden Strophe, wo jene Stetigkeit weniger beobachtet ist.

In Gold verfliefst der Berggehölze Saum;
Die Wiefenflur, befchneyt von Blüthenflocken,
Haucht Wohlgerüche; Zephyr athmet kaum;
Vom Jura fchallt der Klang der Heerdenglocken.

Von dem vergoldeten Saum der Berge können wir uns nicht ohne einen Sprung auf die blühende und duftende Wiefe verfetzen; und diefer Sprung wird dadurch noch fühlbarer, dafs wir auch einen andern Sinn ins Spiel fetzen müffen. Wie glücklich aber nun gleich wieder die folgende Strophe!

Der Fifcher fingt im Kahne, der gemach
Im rothen Wiederfchein zum Ufer gleitet,
Wo der bemoofsten Eiche Schattendach
Die netzumhangne Wohnung überbreitet.

Zeigt ihm die Natur felbft keine Bewegung, fo entlehnt der Dichter diefe auch wohl

wohl von der Einbildungskraft, und bevölkert die stille Welt mit geistigen Wesen, die im Nebelduft streifen, und im Schimmer des Mondlichts ihre Tänze halten. Oder es sind auch die Gestalten der Vorzeit, die in seiner Erinnnerung aufwachen, und in die verödete Landschaft ein künstliches Leben bringen. Dergleichen Associationen bieten sich ihm aber keineswegs willkührlich an; sie entstehen gleichsam nothwendig entweder aus dem Locale der Landschaft, oder aus der Empfindungsart, welche durch jene Landschaft in ihm erweckt wird. Sie sind zwar nur eine subjective Begleitung derselben, aber eine so allgemeine, dass der Dichter es ohne Scheu wagen darf, ihnen eine objective Würdigung zu ertheilen.

Nicht weniger versteht sich H. M. auf jene musikalischen Effecte, die durch eine glückliche Wahl harmonirender Bilder, und durch eine kunstreiche Eurythmie in Anordnung derselben zu bewirken sind. Wer erfährt z. B. bey folgendem kurzen Liede nicht

etwas

etwas dem Eindruck analoges, den etwa eine ſchöne Sonate auf ihn machen würde. S. 91.

Abendlandſchaft.

Goldner Schein
Deckt den Hayn
Mild beleuchtet Zauberſchimmer
Der umbüſchten Waldburg Trümmer.

Still und hehr
Stralt das Meer;
Heimwärts gleiten, ſanft wie Schwäne,
Fern am Eiland Fiſcherkähne.

Silberſand
Blinkt am Strand;
Röther ſchweben hier, dort bläſſer,
Wolkenbilder im Gewäſſer.

Rauſchend kränzt
Gold beglänzt
Wankend Ried des Vorlands Hügel,
Wild umſchwärmt vom Seegeflügel.

Maleriſch
Im Gebüſch
Winkt mit Gärtchen Laub und Quelle
Die bemooſte Klauſnerzelle.

Auf

Auf der Flut
Stirbt die Glut,
Schon erblaſst der Abendſchimmer
An der hohen Waldburg Trümmer.

Vollmondſchein
Deckt den Hayn,
Geiſterlifpel wehn im Thale
Um verſunkne Heldenmahle.

Man verſtehe uns nicht ſo, als ob es blofs der glückliche Versbau wäre, was dieſem Lied eine ſo muſikaliſche Wirkung giebt. Der metriſche Wohllaut unterſtützt und erhöht zwar allerdings dieſe Wirkung, aber er macht ſie nicht allein aus. Es iſt die glückliche Zuſammenſtellung der Bilder, die liebliche Stetigkeit in ihrer Succeſſion; es iſt die Modulation und die ſchöne Haltung des Ganzen, wodurch es Ausdruck einer beſtimmten Empfindungsweiſe, alſo Seelengemählde wird.

Einen ähnlichen Eindruck, wiewohl von ganz verſchiedenem Inhalt, erweckt auch der Alpenwanderer S. 61. und die Alpenreiſe S. 66.; zwey Compoſitionen, wel-

welche mit der gelungensten Darstellung der Natur noch den mannichfaltigsten Ausdruck von Empfindungen verknüpfen. Man glaubt einen Tonkünstler zu hören, der versuchen will, wie weit seine Macht über unsere Gefühle reicht; und dazu ist eine Wanderung durch die Alpen, wo das Grosse mit dem Schönen, das Grauenvolle mit dem Lachenden so überraschend abwechselt, ungemein glücklich gewählt.

Endlich finden sich unter diesen Landschafts-Gemählden mehrere, die uns durch einen gewissen Geist oder Ideenausdruck rühren, wie gleich das erste der ganzen Sammlung, den Genfersee, in dessen prachtvollem Eingange uns der Sieg des Lebens über das Lebllose, der Form über die gestaltlose Masse sehr glücklich versinnlicht werden. Der Dichter eröffnet dieses schöne Gemählde mit einem Rückblick in die Vergangenheit, wo die vor ihm ausgebreitete paradiesische Gegend noch eine Wüste war:

Da wälzte, wo im Abendlichte dort
Geneva, deine Zinnen sich erheben,
Der Rhodan seine Wogen traurend fort
Von schauervoller Hayne Nacht umgeben.

Da hörte deine Paradiese Flur
Du stilles Thal voll blühender Gehege,
Die grossen Harmonien der Wildniss nur
Orkan und Thiergeheul und Donnerschläge

Als senkte sich sein zweifelhafter Schein
Auf eines Weltballs ausgebrannte Trümmer,
So goss der Mond auf diese Wusteneyn
Voll trüber Nebeldämmrung seine Schimmer.

Und nun enthüllt sich ihm die herrliche Landschaft, und er erkennt in ihr das Local jener Dichterscenen, die ihm den Schöpfer der Heloise ins Gedächtniss rufen.

O Clarens! friedlich am Gestad erhöht,
Dein Nahme wird im Buch der Zeiten leben.
O Meillerie! voll rauher Majestät!
Dein Ruhm wird zu den Sternen sich erheben.

Zu deinen Gipfeln, wo der Adler schwebt,
Und aus Gewölk erzürnte Ströme fallen,
Wird oft, von süssen Schauern tief durchbebt,
An der Geliebten Arm der Fremdling wallen.

Bis

Bis hieher wie geistreich, wie gefühlvoll und mahlerisch! Aber nun will der Dichter es noch besser machen, und dadurch verderbt er. Die nun folgenden, an sich sehr schönen Strophen, kommen von dem kalten Dichter, nicht von dem überströmenden, der Gegenwart ganz hingegebenen Gefühl. Ist das Herz des Dichters ganz bey seinem Gegenstande, so kann er sich unmöglich davon reissen, um sich bald auf den Aetna, bald nach Tibur, bald nach dem Golf bey Neapel, u. s. w. zu versetzen, und diese Gegenstände nicht etwa blofs flüchtig anzudeuten, sondern sich dabey zu verweilen. Zwar bewundern wir darin die Pracht seines Pinsels, aber wir werden davon geblendet, nicht erquickt; eine einfache Darstellung würde von ungleich gröfserer Wirkung gewesen seyn. So viele veränderte Decorationen zerstreuen endlich das Gemüth so sehr, dafs, wenn nun auch der Dichter zu dem Hauptgegenstand zurückkehrt, unser Interesse an demselben verschwunden ist. Anstatt solches aufs

neue

neue zu beleben, ſchwächt er es noch mehr durch den ziemlich tiefen Fall beym Schluſs des Gedichts, der gegen den Schwung, mit dem er anfangs aufflog, und worin er ſich ſo lang zu erhalten wuſste, gar auffallend abſticht. H. M. hat mit dieſem Gedicht ſchon die dritte Veränderung vorgenommen, und dadurch, wie wir fürchten, eine vierte nur deſto nöthiger gemacht. Gerade die vielerley Gemüthsſtimmungen, denen er darauf Einfluſs gab, haben dem Geiſt, der es anfangs dictirte, Gewalt angethan, und durch eine zu reiche Ausſtattung hat es viel von dem wahren Gehalt, der nur in der Simplicität liegt, verloren.

Wenn wir Hn. M. als einen vortrefflichen Dichter landſchaftlicher Scenen characteriſirten, ſo ſind wir darum weit entfernt, ihm mit dieſer Sphäre zugleich ſeine Grenzen anzuweiſen. Auch ſchon in dieſer kleinen Sammlung erſcheint ſein Dichtergenie mit völlig gleichem Glück auf ſehr verſchiedenen Feldern. In derjenigen

nigen Gattung, welche freye Fictionen der Einbildungskraft behandelt, hat er ſich mit groſsem Erfolg verſucht, und den Geiſt, der in dieſen Dichtungen eigentlich herrſchen muſs, vollkommen getroffen. Die Einbildungskraft erſcheint hier in ihrer ganzen Feſſelloſigkeit und dabey doch in der ſchönſten Einſtimmung mit der Idee, welche ausgedrückt werden ſoll. In dem Liede, welches das Feenland überſchrieben iſt, verſpottet der Dichter die abentheuerliche Phantaſie mit ſehr vieler Laune; alles iſt hier ſo bunt, ſo prangend, ſo überladen, ſo grotesk, wie der Charakter dieſer wilden Dichtung es mit ſich bringt; in dem Liede der Elfen alles ſo leicht, ſo duftig, ſo ätheriſch, wie es in dieſer kleinen Mondſcheinwelt ſchlechterdings ſeyn muſs. Sorgenfreye, ſelige Sinnlichkeit athmet durch das ganze artige Liedchen der Faunen, und mit vieler Treuherzigkeit ſchwatzen die Gnomen ihr (und ihrer Conſorten) Zunftgeheimniſs aus. S. 141.

Des Tagſcheins Blendung drückt,
Nur Finſterniſs beglückt!

Drum

Drum hausen wir so gern
Tief in des Erdballs Kern,
Dort oben wo der Aether flammt,
Ward alles, was von Adam stammt,
Zu Licht und Gluth mit Recht verdammt.

Hr. M. ist nicht blos mittelbar, durch die Art, wie er landschaftliche Scenen behandelt, er ist auch unmittelbar ein sehr glücklicher Mahler von Empfindungen. Auch läfst sich schon im voraus erwarten, dafs es einem Dichter, der uns für die leblose Welt so innig zu interessiren weifs, mit der beseelten, die einen so viel reichern Stoff darbietet, nicht fehl schlagen werde. Eben so kann man schon im voraus den Kreis von Empfindungen bestimmen, in welchen eine Muse, die dem Schönen der Natur so hingegeben ist, sich ohngefähr aufhalten mufs. Nicht im Gewühle der grofsen Welt, nicht in künstlichen Verhältnissen — in der Einsamkeit, in seiner eigenen Brust, in den einfachen Situationen des ursprünglichen Standes sucht unser Dichter den Menschen auf. Freundschaft, Liebe, Religionsempfindun-

dungen, Rückerinnerungen an die Zeiten der Kindheit, das Glück des Landlebens u. d. gl. ſind der Inhalt ſeiner Geſänge; lauter Gegenſtände, die der landſchaftlichen Natur am nächſten liegen, und mit derſelben in einer genauen Verwandtſchaft ſtehen. Der Charakter ſeiner Muſe iſt ſanfte Schwermuth und eine gewiſſe contemplative Schwärmerey, wozu die Einſamkeit und die ſchöne Natur den gefühlvollen Menſchen ſo gerne neigen. Im Tumult der geſchäftigen Welt verdrängt eine Geſtalt unſers Geiſtes unaufhaltſam die andere, und die Mannichfaltigkeit unſers Weſens iſt hier nicht immer unſer Verdienſt; deſto treuer bewahrt die einfache, ſtets ſich ſelbſt gleiche, Natur um uns her die Empfindungen, zu deren Vertrauten wir ſie machen, und in ihrer ewigen Einheit finden wir auch die unſrige immer wieder. Daher der enge Kreis, in welchem unſer Dichter ſich um ſich ſelbſt bewegt, der lange Nachhall empfangener Eindrücke, die oftmalige Wiederkehr derſelben Gefühle. Die Empfindungen, wel-

che von der Natur als ihrer Quelle abflieſſen, ſind einförmig und beynahe dürftig; es ſind die Elemente, aus denen ſich erſt im verwickelten Spiele der Welt feinere Nüancen und künſtliche Miſchungen bilden, die ein unerſchöpflicher Stoff für den Seelenmahler ſind. Jene wird man daher leicht müde, weil ſie zu wenig beſchäftigen; aber man kehrt immer gerne wieder zu ihnen zurück, und freut ſich, aus jenen künſtlichen Arten, die ſo oft nur Ausartungen ſind, die urſprüngliche Menſchheit wieder hergeſtellt zu ſehen. Wenn dieſe Zurückführung zu dem Saturniſchen Alter und zu der Simplicität der Natur für den cultivirten Menſchen recht wohlthätig werden ſoll, ſo muſs dieſe Simplicität als ein Werk der Freyheit, nicht der Nothwendigkeit, erſcheinen, es muſs diejenige Natur ſeyn, mit der der moraliſche Menſch endigt, nicht diejenige, mit der der phyſiſche beginnt. Will uns alſo der Dichter aus dem Gedränge der Welt in ſeine Einſamkeit nachziehen, ſo muſs es nicht Bedürfniſs der Abſpannung, ſon-

ſondern der Anſpannung, nicht Verlangen nach Ruhe, ſondern nach Harmonie ſeyn, was ihm die Kunſt verleidet, und die Natur liebenswürdig macht; nicht weil die moraliſche Welt ſeinem theoretiſchen, ſondern weil ſie ſeinem practiſchen Vermögen widerſtreitet, muſs er ſich nach einem Tibur umſehen, und zu der lebloſen Schöpfung flüchten.

Dazu wird nun freilich etwas mehr erfodert, als blos die dürftige Geſchicklichkeit, die Natur mit der Kunſt in Contraſt zu ſetzen, die oft das ganze Talent der Idyllendichter iſt. Ein mit der höchſten Schönheit vertrautes Herz gehört dazu, jene Einfalt der Empfindungen mitten unter allen Einflüſſen der raffinirteſten Cultur zu bewahren, ohne welche ſie durchaus keine Würde hat. Dieſes Herz aber verräth ſich durch eine Fülle, die es auch in der anſpruchloſeſten Form verbirgt, durch einen Adel, den es auch in die Spiele der Imagination und der Laune legt, durch eine Disciplin, wodurch es ſich auch in

seinem rühmlichsten Siege zügelt, durch eine nie entweyhte Menschheit der Gefühle; es verräth sich durch die unwiderstehliche und wahrhaft magische Gewalt, womit es uns an sich zieht, uns festhält, und gleichsam nöthigt, uns unsrer eignen Würde zu erinnern, indem wir der seinigen huldigen.

Hr. M. hat seinen Anspruch auf diesen Titel auf eine Art beurkundet, die auch dem strengsten Richter Genüge thun muss. Wer eine Phantasie, wie sein Elisium (S. 34.) componiren kann, der ist als ein Eingeweyhter in die innersten Geheimnisse der poetischen Kunst und als ein Jünger der wahren Schönheit gerechtfertigt. Ein vertrauter Umgang mit der Natur und mit klassischen Mustern hat seinen Geist genährt, seinen Geschmack gereinigt, seine sittliche Grazie bewahrt; eine geläuterte heitre Menschlichkeit beseelt seine Dichtungen, und rein, wie sie auf der spiegelnden Fläche des Wassers liegen, mahlen sich die schönen Naturbilder in der ruhigen Klarheit seines Geistes. Durgängig bemerkt man

in

in ſeinen Produkten eine Wahl, eine Züchtigkeit, eine Strenge des Dichters gegen ſich ſelbſt, ein nie ermüdendes Beſtreben nach einem Maximum von Schönheit. Schon vieles hat er geleiſtet, und wir dürfen hoffen, daſs er ſeine Grenzen noch nicht erreicht hat. Nur von ihm wird es abhängen, jetzt endlich, nachdem er in beſcheideneren Kreiſen ſeine Schwingen verſucht hat, einen höheren Flug zu nehmen, in die anmuthigen Formen ſeiner Einbildungskraft und in die Muſik ſeiner Sprache einen tiefen Sinn einzukleiden, zu ſeinen Landſchaften nun auch Figuren zu erfinden, und auf dieſen reizenden Grund handelnde Menſchheit aufzutragen. Beſcheidenes Miſstrauen zu ſich ſelbſt iſt zwar immer das Kennzeichen des wahren Talents, aber auch der Muth ſteht ihm gut an; und ſo ſchön es iſt, wenn der Beſieger des Python den furchtbaren Bogen mit der Leyer vertauſcht, ſo einen groſſen Anblick gibt es, wenn ein Achill im Kreiſe theſſaliſcher Jungfrauen ſich zum Helden aufrichtet.

Gedanken

über den

Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunſt.

Gemein iſt alles, was nicht zu dem Geiſte ſpricht, und kein anderes als ein ſinnliches Intereſſe erregt. Es gibt zwar tauſend Dinge, die ſchon durch ihren Stoff oder Inhalt gemein ſind, aber weil das Gemeine des Stoffes durch die Behandlung veredelt werden kann, ſo iſt in der Kunſt nur vom Gemeinen in der Form die Rede. Ein gemeiner Kopf wird den edelſten Stoff durch eine gemeine Behandlung ver-

verunehren, ein grofser Kopf und ein edler Geift hingegen wird felbft das Gemeine zu adeln wiffen und zwar dadurch, dafs er es an etwas Geiftiges anknüpft und eine grofse Seite daran entdeckt. So wird uns ein Gefchichtfchreiber von gemeinem Schlage die unbedeutendften Verrichtungen eines Helden eben fo forgfältig als feine erhabenften Thaten berichten und fich eben fo lang bey feinem Stammbaum, feiner Kleidertracht, feinem Hausweſen als bey feinen Entwürfen und Unternehmungen verweilen. Seine gröfsten Thaten wird er fo erzählen, dafs kein Menfch es ihnen anfieht, was fie find. Umgekehrt wird ein Gefchichtfchreiber von Geift und eignem Seelenadel auch in das Privatleben und in die unwichtigften Handlungen feines Helden ein Intereffe und einen Gehalt legen, der fie wichtig macht. Einen gemeinen Gefchmack haben in der bildenden Kunft die Niederländifchen Mahler, einen edlen und grofsen Gefchmack die Italiener, noch mehr aber die Griechen bewiefen. Diefe gingen immer auf das Ideal,

ver-

verwarfen jeden gemeinen Zug, und wählten auch keinen gemeinen Stoff.

Ein Portraitmahler kann ſeinen Gegenſtand gemein und kann ihn groſs behandeln. Gemein, wenn er das Zufällige eben ſo ſorgfältig darſtellt als das nothwendige, wenn er das Groſse vernachläſsigt, uud das Kleine ſorgfältig ausführt: Groſs, wenn er das Intereſſanteſte heraus zu finden weiſs, das Zufällige von dem Nothwendigen ſcheidet, das Kleine nur andeutet und das Groſse ausführt. Groſs aber iſt nichts als der Ausdruck der Seele in Handlungen, Gebärden und Stellungen.

Ein Dichter behandelt ſeinen Stoff gemein, wenn er unwichtige Handlungen ausführt, und über wichtige flüchtig hinweggeht. Er behandelt ihn groſs, wenn er ihn mit dem groſsen verbindet. Homer wuſste den Schild des Achilles ſehr geiſtreich zu behandeln, obgleich die Verfertigung eines Schildes dem Stoff nach etwas ſehr gemeines iſt.

Noch

Noch eine Stuffe unter dem Gemeinen ſteht das Niedrige, welches von jenem darinn unterſchieden iſt, daſs es nicht bloſs etwas *negatives*, nicht bloſs Mangel des Geiſtreichen und Edeln, ſondern etwas *poſitives*, nämlich Roheit des Gefühls, ſchlechte Sitten und verächtliche Geſinnungen anzeigt. Das Gemeine zeugt bloſs von einem fehlenden Vorzug, der ſich wünſchen läſst, das Niedrige von dem Mangel einer Eigenſchaft, die von jedem gefordert werden kann. So iſt z. B. die Rache an ſich wo ſie ſich auch finden und wie ſie ſich auch äuſsern mag, etwas gemeines, weil ſie einen Mangel von Edelmuth beweiſt. Aber man unterſcheidet noch beſonders eine niedrige Rache, wenn der Menſch, der ſie ausübt, ſich verächtlicher Mittel bedient, ſie zu befriedigen. Das Niedrige bezeichnet immer etwas Grobes und Pöbelhaftes; gemein aber kann auch ein Menſch von Geburt und beſsren Sitten denken und handeln, wenn er mittelmäſsige Gaben beſitzt. Ein Menſch handelt gemein, der nur auf ſeinen Nutzen

tzen bedacht ist, und in so fern steht er dem Edeln Menschen entgegen, der sich selbst vergessen kann, um einem andern einen Genuss zu verschaffen. Derselbe Mensch aber würde niedrig handeln, wenn er seinem Nutzen auf Kosten seiner Ehre nachginge und auch nicht einmal die Gesetze des Anstandes dabey respectiren wollte. Das Gemeine ist also dem Edeln, das Niedrige dem Edeln und Anständigen zugleich entgegen gesetzt. Jeder Leidenschaft ohne allen Widerstand nachgeben, jeden Trieb befriedigen, ohne sich auch nur von den Regeln des Wohlstands, vielweniger von denen der Sittlichkeit zügeln zu lassen, ist niedrig, und verräth eine niedrige Seele.

Auch in Kunstwerken kann man in das Niedrige verfallen, nicht blos indem man niedrige Gegenstände wählt, die der Sinn für Anstand und Schicklichkeit ausschliesst, sondern auch indem man sie niedrig behandelt. Niedrig behandelt man einen Gegenstand, wenn man entweder diejenige Seite an ihm, welche der gute An-

stand

ſtand verbergen heifst, bemerklich macht, oder wenn man ihm einen Ausdruck gibt, der auf niedrige Nebenvorſtellungen leitet. In dem Leben des gröfsten Mannes kommen niedrige Verrichtungen vor, aber nur ein niedriger Geſchmack wird ſie herausheben und ausmahlen.

Man findet Gemählde aus der heiligen Geſchichte, wo die Apoſtel, die Jungfrau und Chriſtus ſelbſt einen Ausdruck haben, als wenn ſie aus dem gemeinſten Pöbel wären aufgegriffen worden. Alle ſolche Ausführungen beweiſen einen niedrigen Geſchmack, der uns ein Recht gibt, auf eine rohe und pöbelhafte Denkart des Künſtlers ſelbſt zu ſchlieſsen.

Es gibt zwar Fälle, wo das Niedrige auch in der Kunſt geſtattet werden kann; da nämlich wo es Lachen erregen ſoll. Auch ein Menſch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geſchmack zu verrathen, an dem rohen aber wahren Ausdruck der Natur und an dem

dem Kontraſt zwiſchen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels ſich beluſtigen. Die Betrunkenheit eines Menſchen von Stande würde, wo ſie auch vorkäme, Miſsfallen erregen; aber ein betrunkener Poſtillion, Matroſe und Karrenſchieber macht uns lachen. Scherze, die uns an einem Menſchen von Erziehung unerträglich ſeyn würden, beluſtigen uns im Mund des Pöbels. Von dieſer Art ſind viele Scenen des Ariſtophanes, die aber zuweilen auch dieſe Grenze überſchreiten und ſchlechterdings verwerflich ſind. Deſswegen ergötzen wir uns an Parodien, wo Geſinnungen, Redensarten und Verrichtungen des gemeinen Pöbels denſelben vornehmen Perſonen untergeſchoben werden, die der Dichter mit aller Würde und Anſtand behandelt hat. Sobald es der Dichter bloſs auf ein Lachſtück anlegt, und weiter nichts will, als uns beluſtigen, ſo können wir ihm auch das Niedrige hingehen laſsen, nur muſs er nie Unwillen oder Eckel erregen.

Unwillen

Unwillen erregt er, wenn er das Niedrige da anbringt, wo wir es ſchlechterdings nicht verzeihen können, bey Menſchen nämlich, von denen wir berechtigt ſind, feinere Sitten zu fodern. Handelt er dagegen, ſo beleidigt er entweder die Wahrheit, weil wir ihn lieber für einen Lügner halten, als glauben wollen, daſs Menſchen von Erziehung wirklich ſo niedrig handeln können; oder ſeine Menſchen beleidigen unſer Sittengefühl, und erregen, welches noch ſchlimmer iſt, unſre Indignation. Ganz anders iſt es in der Farſe, wo zwiſchen dem Dichter und dem Zuſchauer ein ſtillſchweigender Kontraſt iſt, daſs man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farſe diſpenſiren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichſam ein Privilegium, uns zu belügen. Denn hier gründet ſich das Komiſche gerade auf ſeinen Kontraſt mit der Wahrheit; es kann aber unmöglich zugleich wahr ſeyn und mit der Wahrheit kontraſtiren.

Es

Es gibt aber auch im ernſthaften und tragiſchen einige ſeltene Fälle, wo das Niedrige angewandt werden kann. Alsdann muſs es aber ins Fruchtbare übergehn, und die augenblickliche Beleidigung des Geſchmacks muſs durch eine ſtarke Beſchäftigung des Affects ausgelöſcht und alſo von einer höhern tragiſchen Wirkung gleichſam verſchlungen werden. Stehlen z. B. iſt etwas abſolut niedriges, und was auch unſer Herz zur Entſchuldigung eines Diebs vorbringen kann, wie ſehr er auch durch den Drang der Umſtände mag verleitet worden ſeyn, ſo iſt ihm ein unauslöſchliches Brandmahl aufgedrückt, und aeſthetiſch bleibt er immer ein niedriger Gegenſtand. Der Geſchmack verzeiht hier noch weniger als die Moral, und ſein Richterſtuhl iſt ſtrenger; weil ein äſthetiſcher Gegenſtand auch für alle Nebenideen verantwortlich iſt, die auf ſeine Veranlaſſung in uns rege gemacht werden, da hingegen die moraliſche Beurtheilung von allem Zufälligen abſtrahirt. Ein Menſch,

der

der ſtiehlt, würde demnach für jede poetiſche Darſtellung von ernſthaftem Inhalt ein höchſt verwerfliches Object ſeyn. Wird aber dieſer Menſch zugleich Mörder ſo iſt er zwar moraliſch noch viel verwerflicher; aber aeſthetiſch wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer. Derjenige der ſich (ich rede hier immer nur von der äſthetiſchen Beurtheilungsweiſe) durch eine Infamie erniedrigt, kann durch ein Verbrechen wieder in etwas erhöht und in unſre äſthetiſche Achtung reſtituirt werden. Dieſe Abweichung des moraliſchen Urtheils von dem äſthetiſchen iſt merkwürdig und verdient Aufmerkſamkeit. Man kann mehrere Urſachen davon anführen. Erſtlich habe ich ſchon geſagt, daſs, weil das äſthetiſche Urtheil von der Phantaſie abhängt, auch alle Nebenvorſtellungen, welche durch einen Gegenſtand in uns erregt werden, und mit demſelben in einer natürlichen Verbindung ſtehen, auf dieſes Urtheil einflieſsen. Sind nun dieſe Nebenvorſtellungen von einer niedrigen

Art

Art, so erniedrigen sie den Hauptgegenstand unvermeidlich.

Zweytens sehen wir in der ästhetischen Beurtheilung auf die Kraft, bey einem moralischen auf die Gesetzmäfsigkeit. Kraftmangel ist etwas verächtliches, und jede Handlung, die uns darauf schliefsen läfst, ist es gleichfalls. Jede feige und kriechende That ist uns widrig durch den Kraftmangel, den sie verräth; umgekehrt kann uns eine teufelische That, sobald sie nur Kraft verräth, ästhetisch gefallen. Ein Diebstahl aber zeigt eine kriechende feige Gesinnung an; eine Mordthat hat wenigstens den Schein von Kraft, wenigstens richtet sich der Grad unsers Interesse, das wir ästhetisch daran nehmen, nach dem Grad der Kraft, der dabey geäufsert worden ist.

Drittens werden wir bey einem schweren und schrecklichen Verbrechen von der Qualität desselben abgezogen, und auf seine furchtbaren Folgen aufmerk-

merksam gemacht. Die stärkere Gemüthsbewegung unterdrückt alsdann die schwächere. Wir sehen nicht rückwärts in die Seele des Thäters, sondern vorwärts in sein Schicksal, auf die Wirkungen seiner That. Sobald wir aber anfangen zu zittern, so schweigt jede Zärtlichkeit des Geschmacks. Der Haupteindruck erfüllt unsre Seele ganz, und die zufälligen Nebenideen, an denen eigentlich das Niedrige hängt, erlöschen. Daher ist der Diebstahl des jungen Ruhberg in Verbrechen aus Ehrsucht auf der Schaubühne nicht widrig, sondern wahrhaft tragisch. — Der Dichter hat mit vieler Geschicklichkeit die Umstände so geleitet, dass wir fortgerissen werden und nicht zu Athem kommen. Das schreckliche Elend seiner Familie, und besonders der Jammer seines Vaters sind Gegenstände, die unsre ganze Aufmerksamkeit von dem Thäter hinweg und auf die Folgen seiner That leiten. Wir sind viel zu sehr im Affekt, um uns auf die Vorstellungen der Schande einzulassen, womit

der Diebſtahl gebrandmarkt wird. Kurz: das Niedrige wird durch das Schreckliche verſteckt. Es iſt ſonderbar, daſs dieſer wirklich begangene Diebſtahl des jungen Ruhberg nicht ſo viel widriges hat, als der bloſse ungegründete Verdacht eines Diebſtahls in einem andern Schauſpiel. Hier wird ein junger Offizier unverdienterweiſe beſchuldigt, einen ſilbernen Löffel eingeſteckt zu haben, der ſich nachher findet. Das Niedrige iſt alſo hier bloſs eingebildet, bloſser Verdacht, und doch thut es dem unſchuldigen Helden des Stücks, in unſrer äſthetiſchen Vorſtellung unwiderbringlich Schaden. Die Urſache iſt, weil die Vorausſetzung, daſs ein Menſch niedrig handeln könne, keine feſte Meinung von ſeinen Sitten beweiſt, da die Geſetze der Convenienz es mit ſich bringen, daſs man einen ſo lange für einen Mann von Ehre hält, als er nicht das Gegentheil zeigt. Traut man ihm alſo etwas verächtliches zu, ſo ſieht es aus, als ob er doch irgend einmal zur Möglichkeit eines ſolchen Argwohns Anlaſs

laſs gegeben hätte; obgleich das Niedrige eines unverdienten Verdachts eigentlich auf Seiten des Beſchuldigers iſt. Dem Helden des angeführten Stucks thut es noch mehr Schaden, daſs er Offizier und Liebhaber einer Dame von Erziehung und Stande iſt. Mit dieſen beiden Prädikaten macht das Prädikat des Stehlens einen ganz erſchrecklichen Kontraſt, und es iſt uns unmöglich, uns nicht augenblicklich daran zu erinnern, wenn er bey ſeiner Dame iſt, daſs er den ſilbernen Löffel in der Taſche haben könnte. Das gröſste Unglück dabey iſt, daſs derſelbe den auf ihm ruhenden Verdacht gar nicht ahndet; denn wäre dieſes, ſo würde er als Offizier eine blutige Genugthuung fodern; die Folgen würden dann ins Fürchterliche gehen, und das Niedrige verſchwinden.

Noch muſs man das Niedrige der Geſinnung von dem Niedrigen der Handlung und des Zuſtandes wohl unterſcheiden. Das erſte iſt unter aller äſthetiſchen

ſchen Würde, das letzte kann öfters ſehr gut damit beſtehen. Sklaverey iſt niedrig; aber eine ſklaviſche Geſinnung in der Freyheit iſt verächtlich, eine ſklaviſche Beſchäftigung hingegen ohne eine ſolche Geſinnung iſt es nicht; vielmehr kann das Niedrige des Zuſtandes, mit Hoheit der Geſinnung verbunden, ins Erhabene übergehen. Der Herr des Epiktet, der ihn ſchlug, handelte niedrig, und der geſchlagene Sklave zeigte eine erhabene Seele. Wahre Gröſse ſchimmert aus einem niedrigen Schickſal nur deſto herrlicher hervor und der Künſtler darf ſich nicht fürchten, ſeinen Helden auch in einer verächtlichen Hülle aufzuführen, ſobald er nur verſichert iſt, daſs ihm der Ausdruck des Innern Werths zu Gebote ſteht.

Aber was dem Dichter erlaubt ſeyn kann, iſt dem Mahler nicht immer geſtattet. Jener bringt ſeine Objekte bloſs vor die Phantaſie, dieſer hingegen unmittelbar vor die Sinne. Alſo iſt nicht nur der

Ein-

Eindruck des Gemählde lebhafter als der des Gedichts, ſondern der Mahler kann auch durch ſeine natürlichen Zeichen das Innere nicht ſo ſichtbar machen, als der Dichter durch ſeine willkührlichen Zeichen, und doch kann uns nur das Innere mit den Aeuſsern verſöhnen. Wenn uns Homer ſeinen Ulyſs in Bettlerlumpen aufführt, ſo kömmt es auf uns an, wie weit wir uns dieſes Bild ausmahlen und wie lang wir dabey verweilen wollen. In keinem Fall aber hat es Lebhaftigkeit genug, daſs es uns unangenehm oder ekelhaft ſeyn könnte. Wenn aber der Mahler oder gar noch der Schauſpieler den Ulyſs dem Homer getreu nachbilden wollte, ſo würden wir uns mit Widerwillen davon hinwegwenden. Hier haben wir die Stärke des Eindrucks nicht in unſerer Gewalt, wir müſſen ſehen, was uns der Mahler zeigt, und können die widrigen Nebenideen, die uns dabey in Erinnerung gebracht werden, nicht ſo leicht abweiſen.

Der Menſchenfeind.

Ein Fragment.

Gegend in einem Park.

Erſte Scene.

Angelika von *Hutten*. *Wilhelmine* von *Hutten*, ihre Tante und Stiftsdame, kommen aus einem Wäldchen; bald darauf *Gärtner Biber*.

Angelika.

Hier wollten wir ihn ja erwarten, liebe Tante. Sie ſetzen ſich ſo lange ins Kabinett und leſen. Ich hole mir meine Blumen beim Gärtner. Unterdeſſen wirds neun Uhr und er kommt. — Sie finds doch zufrieden?

Wilhel-

Wilhelmine.

Wie es dir Vergnügen macht, meine Liebe.

(geht nach der Laube.)

Gärtner Biber.

(bringt Blumen).

Das beste, was ich heute im Vermögen habe, gnädiges Fräulein. Meine Hyazinthen sind alle.

Angelika.

Recht schönen Dank auch für dieses.

Biber.

Aber eine Rose sollen Sie morgen haben, die erste vom ganzen Frühling, wenn Sie mir versprechen wollen —

Angelika.

Was wünschen Sie, guter Biber?

Biber.

Biber.

Sehen Sie gnädiges Fräulein, meine Aurikeln sind nun auch fort, und mein schöner Levkojenflor geht zu Ende, und der gnädige Herr haben mir wieder nicht ein Blatt angesehen. Da hab ich voriges Jahr den grosen Sumpf lassen austrocknen gegen Mitternacht, und einige tausend Stück Bäume darauf gezogen. Die junge Welt treibt sich und schiesst empor — es ist ein Seelenvergnügen, drunter hinzuwandeln — Ich bin da, wie die Sonne kommt, und freue mich schon im voraus der Herrlichkeit, wenn ich den gnädigen Herrn einmal werde hereinführen. Es wird Abend — und wieder Abend — und der Herr hat sie nicht bemerkt. Sehen Sie mein Fräulein, das schmerzt mich, ich kanns nicht läugnen.

Angelika.

Es geschieht noch, gewiss geschiehts noch — haben Sie indess Geduld, guter Biber.

Biber.

Biber.

Der Park koſtet ihm, Jahr aus Jahr ein, ſeine baaren Zweitauſend Thaler, und ich werde bezahlt, wie ichs nicht verdiene — wozu nütz ich denn, wenn ich dem Herrn für ſein vieles Geld nicht einmal eine fröhliche Stunde gebe? Nein gnädiges Fräulein, ich kann nicht länger das Brod ihres Herrn Vaters eſſen, oder es muſs mich ihm beweiſen laſſen, daſs ich ihn nicht drum beſtehle.

Angelika.

Ruhig, ruhig, lieber Mann! Das wiſſen wir alle, daſs Sie das und noch weit mehr, verdienen.

Biber.

Mit ihrer Erlaubniſs, mein Fräulein. Davon können ſie nicht ſprechen. Daſs ich meine zwölf Stunden des Tags ſeinen Garten beſchicke, daſs ich ihm nichts ver-

untreue

untreue und Ordnung unter meinen Leuten erhalte, das bezahlt mir der gnädige Herr mit Geld. Aber dafs ich es mit Freuden thue, weil ich es ihm thue, dafs ich des Nachts davon träume, dafs es mich mit der Morgensonne heraustreibt — das, mein Fräulein, mufs er mir mit seiner Zufriedenheit lohnen. Ein einziger Besuch in seinem Park thut hier mehr als alle sein Mammon — und sehen Sie, mein gnädiges Fräulein — das eben wars, warum ich sie jetzt habe. —

Angelika.

Brechen Sie davon ab, ich bitte. Sie selbst wissen, wie oft und immer vergeblich — Ach! Sie kennen ja meinen Vater.

Biber.

(ihre Hand fassend und mit Lebhaftigkeit)

Er ist noch nicht in seiner Baumschule gewesen. Bitten Sie ihn, dafs er mir erlaube, ihn in seine Baumschule zu führen.

Es

Es iſt nicht möglich, dieſen Dank einzuſammlen von der unvernünftigen Kreatur, und Menſchen verloren geben. Wer darf ſagen, daſs er an der Freude verzweifle, ſo lange noch Arbeiten lohnen, und Hoffnungen einſchlagen? —

Angelika.

Ich verſtehe Sie, redlicher Biber — vielleicht aber waren Sie mit Gewächſen glücklicher, als mein Vater mit Menſchen.

Biber.

(ſchnell und bewegt)

Und er hat eine ſolche Tochter? (er will mehr ſagen, unterdrückt es aber, und ſchweigt einen Augenblick) Der gnädige Herr mögen viel erfahren haben von Menſchen — der ſchlecht belohnten Erwartungen viel, der geſcheiterten Plane viel — aber (die Hand des Fräuleins mit Lebhaftigkeit ergreifend) eine Hoffnung iſt ihm aufgegangen — alles hat er nicht erfahren, was eines Mannes Herz zerreiſsen kann —

(er entfernt ſich.)

Zwey-

Zweyte Scene.

Angelika, Wilhelmine.

Wilhelmine.

(ſteht auf und folgt ihm mit den Augen)

Ein ſonderbarer Mann! Immer fällts ihm aufs Herz, wenn dieſe Saite berührt wird. Es iſt etwas unbegreifliches in ſeinem Schickſal.

Angelika.

(ſich unruhig umſehend)

Es wird ſehr ſpät. Er hat ſonſt nie ſo lang auf ſich warten laſſen — Roſenberg.

Wilhelmine.

Er wird nicht ausbleiben. Wie ängſtlich wieder und ungeduldig!

Angelika.

Angelika.

Und dieſsmal nicht ohne Grund, liebe Tante — Wenn es fehlſchlagen ſollte! Ich habe dieſen Tag mit Herzensangſt herannahen ſehen.

Wilhelmine.

Erwarte nicht zuviel von dieſem einzigen Tage.

Angelika.

Wenn er ihm miſsfiele? — Wenn ſich ihre Karaktere zurückſtieſsen? — Wie kann ich hoffen, daſs er mit ihm die erſte Ausnahme machen werde? — wenn ſich ihre Karaktere zurückſtieſsen? — Meines Vaters kränkende Bitterkeit und Roſenbergs leicht zu reizender Stolz! Jenes Trübſinn und Roſenbergs heitre muthwillige Freude! — Unglücklicher konnte die Natur nicht ſpielen — und wer iſt mir Bürge, daſs er ihm einen zweyten Beſuch nicht eben darum verweigert, weil er ſchon

bei

bei dem Ersten Gefahr lief, ihn hochzuschätzen?

Wilhelmine.

Leicht möglich meine Liebe — Doch von allem dem sagte dir noch gestern dein Herz nichts.

Angelika.

Gestern! So lang ich nur ihn sah, nur ihn fühlte, nichts wusste als ihn! Da sprach noch das leichtsinnige liebende Mädchen. Jetzt ergreift mich das Bild meines Vaters und alle meine Hoffnungen verschwinden. O warum konnte denn dieser liebliche Traum nicht fortdauern? Warum musste die ganze Freude meines Lebens einem einzigen schrecklichen Wurf überlassen werden?

Wilhelmine.

Deine Furcht macht dich alles vergessen, Angelika. Von dem Tage an, da dir Rosenberg seine Liebe bekannte, da er

er deinetwegen alle Bande zerriſs, die ihn an ſeinen Hof, an die Vergnügungen der Hauptſtadt gefeſſelt hielten, da er ſich freywillig in die traurige Einöde ſeiner Güter verbannte, um dir näher zu ſeyn — ſeit jenem Tage hat der Gedanke an deinen Vater deine Ruhe vergiftet. Warſt du es nicht ſelbſt, die an der Heimlichkeit dieſes Verſtändniſſes Anſtoſs nahm? Die mit unabläſſigen Bitten und Mahnungen ſo lange in ihn ſtürmte, bis er, ungern genug, ſein Verſprechen gab, ſich um die Gunſt deines Vaters zu bewerben. Mein Vater, ſagteſt du, hängt nur noch durch ein einziges Band an den Menſchen, die Welt hat ihn auf ewig verloren, wenn er die Entdeckung macht, daſs auch ſeine Tochter ihn hintergangen hat.

Angelika.

(mit reger Empfindung)

Nie, nie ſoll er das! — Erinnern Sie mich noch oft, liebe Tante. Ich fühle mich ſtärker, entſchloſsner. Alle Welt hat

hat ihn hintergangen — aber wahr soll seine Tochter seyn. Ich will keinen Hoffnungen Raum geben, die sich vor meinem Vater verbergen müssten. Bin ich es seiner Güte nicht schuldig? Er gab mir ja alles. Selbst für die Freuden des Lebens erstorben, was hat er nicht gethan, um mir sie zu schenken? Mir zur Lust schuf er diese Gegend zum Paradiese, und liefs alle Künste wetteifern, das Herz seiner Angelika zu entzücken und ihren Geist zu veredeln. Ich bin eine Königinn in diesem Gebiet. An mich trat er das göttliche Amt der Wohlthätigkeit ab, das er mit blutendem Herzen selbst niederlegte. Mir gab er die süfse Vollmacht, das verschämte Elend zu suchen, verhehlte Thränen zu trocknen, und der flüchtigen Armuth eine Zuflucht in diesen stillen Bergen zu öffnen. — Und für alles dieses, Wilhelmine, legt er mir nur die leichte Bedingung auf, eine Welt zu entbehren, die ihn von sich stiefs.

Wilhelmine.

Und haſt du ſie nie übertreten, dieſe leichte Bedingung?

Angelika.

— Ich bin ihm ungehorſam geworden. Meine Wünſche ſind über dieſe Mauern geflogen — Ich bereue es, aber ich kann nicht wieder umkehren.

Wilhelmine.

Ehe Roſenberg in dieſen Wäldern jagte, warſt du noch ſehr glücklich.

Angelika.

Glücklich, wie eine Himmliſche — aber ich kann nicht wieder umkehren.

Wilhelmine.

So auf einmal hat ſich alles verändert? Auch deine ſonſt ſo traute Geſpielin, dieſe ſchöne Natur, iſt dieſelbe nicht mehr?

Angelika.

Die Natur iſt die nehmliche, aber mein Herz iſt es nicht mehr. Ich habe Leben

gekostet, kann mich mit der todten Bildsäule nicht mehr zufrieden geben. O wie jetzt alles verwandelt ist um mich herum. Er hat alle Erscheinungen um mich her bestochen. Die aufsteigende Sonne ist mir jetzt nur ein Stundenweiser seiner Ankunft, die fallende Fontaine murmelt mir seinen Namen, meine Blumen hauchen nur seinen Athem aus ihren Kelchen. — Sehen Sie mich nicht so finster an, liebe Tante — Ist es denn meine Schuld, dafs der erste Mann, der mir aufserhalb unsrer Grenzsteine begegnete, gerade Rosenberg war?

Wilhelmine.

(gerührt sie ansehend)

Liebes unglückliches Mädchen — also auch du — ich bin unschuldig, ich hab es nicht hintertreiben können — Klage mich nicht an, Angelika, wenn du einst deinem Schicksale nicht entfliehen wirst.

Angelika.

Immer sagen Sie mir das vor, liebe Tante. Ich verstehe Sie nicht.

Wil-

Wilhelmine.

— Der Park wird geöffnet.

Angelika.

Das Schnauben ſeiner Diana! — Er kommt. Es iſt Roſenberg

(ihm entgegen.)

Schluſs der Dritten Scene.

Angelika.

Ach Roſenberg, was haben Sie gethan? Sie haben ſehr übel gethan.

Roſenberg.

Das fürcht ich nicht, meine Liebe. Es war ja Ihr Wille, daſs wir mit einander bekannt werden ſollten, Sie wünſchten, daſs ich ihn intereſſiren möchte.

Angelika.

Wie? Und das wollen Sie dadurch erreichen, daſs Sie ihn gegen ſich aufbringen?

Rosenberg.

Für jetzt durch nichts anders. Sie haben mir selbst erzählt, wie viele Versuche auf seine Gemüthskrankheit schon misslungen sind. Alle jene unbestellten feyerlichen Sachwalter der Menschheit haben ihn nur seine Ueberlegenheit fühlen lassen und sind schlecht genug gegen die verfängliche Beredtsamkeit seines Kummers bestanden. Ihm mag es einerley seyn, ob wir übrigen an die Gerechtigkeit dieses Hasses glauben; aber nie wird er's dulden, dass wir geringschätzig davon denken. Dieser Demüthigung fügt sich sein Stolz nicht. Uns zu widerlegen war ihm freilich nicht der Mühe werth, aber in seinem Unwillen kann er sich wohl entschliessen, uns zu beschämen — Es kommt zum Gespräch — das ist alles, was wir fürs erste wünschten.

Angelika.

Sie nehmen es zu leicht, lieber Rosenberg. — Sie getrauen sich mit meinem Vater zu spielen. Wie sehr fürchte ich —

Rosen-

Roſenberg.

Fürchten Sie nichts, meine Angelika. Ich fechte für Wahrheit und Liebe. Seine Sache iſt ſo ſchlimm, als die meinige gut iſt.

Wilhelmine.

(welche dieſe ganze Zeit über wenig Antheil an der Unterredung zu nehmen geſchienen hat.)

Sind Sie deſſen wirklich ſo gewiſs, Herr von Roſenberg?

Roſenberg.

(der ſich raſch zu ihr wendet, nach einem kurzen Stillſchweigen, ernſthaft.)

Ich denke, daſs ichs bin, mein gnädiges Fräulein.

Wilhelmine.

(ſteht auf)

Dann ſchade um meinen armen Bruder. Es iſt ihm ſo ſchwer gefallen, der unglückliche Mann zu werden, der er iſt, und, wie ich ſehe, iſt es etwas ſo leichtes, ihm das Urtheil zu ſprechen.

Ange-

Angelika.

Lassen Sie uns nicht zu voreilig richten, Rosenberg. Wir wissen so wenig von den Schicksalen meines Vaters.

Rosenberg.

Mein ganzes Mitleid soll ihm dafür werden, liebe Angelika — aber nie meine Achtung, wenn sie ihn wirklich zum Menschenhasser machten. — Es ist ihm schwer gefallen, sagen Sie (zu der Stiftsdame), dieser unglückliche Mann zu werden — aber wollten sie wohl die Rechtfertigung eines Menschen übernehmen, der dasjenige an sich vollendet, was ein schreckliches Schicksal ihm noch erlassen hat? Dem Rasenden wohl das Wort reden, der auch den einzigen Mantel noch von sich wirft, den ihm Räuber gelassen haben? — Oder wissen Sie mir einen ärmern Mann zwischen Himmel und Erde, als den Menschenfeind?

Wilhelmine.

Wenn er in der Verfinsterung seines Jammers nach Giften greift, wo er Linderung

derung suchte, was geht das Sie Glücklichen an? Ich möchte den blinden Armen nicht hart anlassen, dem ich kein Auge zu schenken habe.

Rosenberg.

(mit aufsteigender Röthe, und etwas lebhafter Stimme)

Nein, bey Gott! Nein! — aber meine Seele entbrennt über den Undankbaren, der sich die Augen muthwillig zudrückt, und dem Geber des Lichtes flucht — Was kann er gelitten haben, das ihm durch den Besitz dieser Tochter nicht unendlich erstattet wird? Darf er einem Geschlechte fluchen, das er täglich, stündlich in diesem Spiegel sieht? Menschenhass, Menschenfeind! Er ist keiner. Ich will es beschwören, er ist keiner. Glauben Sie mir, Fräulein von Hutten; es giebt keinen Menschenhasser in der Natur, als wer sich allein anbetet, oder sich selbst verachtet.

Angelika.

Gehen Sie Rosenberg. Ich beschwöre Sie, gehen Sie. In dieser Stimmung dürfen Sie sich meinem Vater nicht zeigen.

Rosen-

Rosenberg.

Recht gut, dafs Sie mich erinnern, Angelika. — Wir haben hier ein Gespräch angefangen, wobey ich immer versucht bin, allzulebhaft Partey zu nehmen — Verzeihen Sie meine Fräulein. — Auch möcht ich nicht gern Gefahr laufen, vorschnell zu seyn, und soll doch erst heute mit dem Vater meiner Angelika bekannt werden. — Von etwas anderm denn! — Dieses Gesicht wird so ernsthaft und die Wangen der Tochter mufs ich erst heiter sehen, wenn ich Muth haben soll, bey dem Vater für meine Liebe zu kämpfen — das ganze Städtchen war ja geschmückt, wie an einem Festtag, als ich vorbey kam. Wozu diese Anstalt?

Angelika.

Meinen Vater zu seinem Geburtstage zu begrüfsen.

Vierte

Vierte Scene.

Julchen in Angelikas Dienſten, zu den Vorigen.

Julchen.

Der Herr hat geſchickt, gnädiges Fräulein. Er will Sie vor Mittag noch ſprechen. — Sie auch da, Herr von Roſenberg! Sie will er auch ſprechen.

Angelika.

Uns beyde! Beyde zuſammen — Roſenberg — Uns beyde! Was bedeutet das?

Julchen.

Zuſammen? Nein, davon weiſs ich nichts.

Roſenberg.

(im Begriff wegzugehen, zu Angelika)

Ich laſſe Sie vorangehen, gnädiges Fräulein. Sanfter werd ich ihn aus ihren Händen empfangen.

Ange-

Angelika.

(ängstlich)

Sie verlassen mich Rosenberg — Wohin? — Ich muss Sie noch etwas wichtiges fragen.

Rosenberg.

(führt sie bey Seite. Wilhelmine und Julchen verlieren sich im Hintergrunde)

Julchen.

Kommen Sie mit, gnädiges Fräulein, den festlichen Aufzug zu sehen.

Angelika.

Das ist ein banger, fürchterlicher Morgen für uns, Rosenberg — Es gilt Trennung, ewige Trennung! — Sind Sie auch vorbereitet — gefasst auf alles, was geschehen kann? — Wozu sind Sie entschlossen, wenn Sie meinem Vater missfallen?

Rosenberg.

Ich bin entschlossen, ihm nicht zu missfallen.

Ange-

Angelika.

Jetzt nicht diesen leichten Sinn, wenn ich Ihnen jemals theuer war, Rosenberg — Es steht nicht bey ihnen, wie die Würfel fallen — Wir müssen das schlimmste erwarten, wie das erfreulichste — Ich darf Sie nicht mehr sehen, wenn Sie unfreundlich von einander scheiden — was haben Sie beschlossen zu thun, wenn er Ihnen Achtung verweigert?

Rosenberg.

Gute Liebe! — sie ihm abzunöthigen,

Angelika.

O wie wenig kennen Sie den Mann, dem Sie so zuversichtlich entgegen gehen! Sie erwarten einen Menschen, den Thränen rühren, weil er weinen kann — hoffen, dafs die sanften Töne Ihres Herzens wiederhallen werden in dem seinigen? — Ach es ist zerrissen dieses Saitenspiel, und wird ewig keinen Klang mehr geben. Alle ihre Waffen können fehlen, alle Stürme

auf

auf sein Herz mifslingen — Rosenberg! noch einmal! Was beschliefsen Sie, wenn sie alle mifslingen?

Rosenberg.

(ruhig ihre Hand fassend)

Alle werden's nicht, alle gewifs nicht! Fassen Sie Herz, liebe Furchtsame. Mein Entschluss ist gefafst. Ich habe mir diesen Menschen zum Ziele gemacht, habe mir vorgesetzt, ihn nicht aufzugeben, also hab ich ihn ja gewifs.

(Sie gehen ab).

Fünfte Scene.

Ein Saal.

von Hutten, aus einem Kabinet.

Abel, sein Haushofmeister, folgt ihm mit einem Rechnungsbuch.

Abel.

(liest)

Herrschaftlicher Vorschuss an die Gemeine nach der grofsen Wassersnoth vom Jahr 1784.

1784. Zweytauſend, neunhundert Gülden —

von Hutten.

(hat ſich niedergeſetzt und durchſieht einige Papiere, die auf dem Tiſche liegen)

Der Acker hat ſich erholt, der Menſch ſoll nicht länger leiden, als ſeine Felder. Streich' er aus dieſen Poſten. Ich will nicht mehr daran errinnert ſeyn.

Abel.

(durchſtreicht mit Kopfſchütteln die Rechnung)

Ich muſs mir's gefallen laſſen — blieben alſo noch zu berechnen die Intereſſen von ſechsthalb Jahren —

von Hutten.

Intereſſen! — Menſch?

Abel.

Hilft nichts, Ihr Gnaden. Ordnung muſs ſeyn in den Rechnungen eines Verwalters.

(will weiter leſen)

von

von Hutten.

Den Rest ein andermal. Jetzt ruf er den Jäger, ich will meine Doggen füttern.

Abel.

Der Pachter vom Holzhof hätte Lust zu dem Polaken, mit dem Euer Gnaden neulich verunglückten. Man soll ihm die Mähre hingeben, meint der Reitknecht, ehe ein zweytes Unheil geschehe.

von Hutten.

Soll das edle Thier darum vor dem Pfluge altern, weil es in zehen Jahren einmal falsch gegen mich war? So hab ich es mit keinem gehalten, der mir mit Undank lohnte. Ich werde es nie mehr reiten.

Abel.

(nimmt das Rechnungsbuch und will gehen)

von Hutten.

Es fehlten ja neulich wichtige Empfangscheine in der Kasse, sagt er mir, und der Rentmeister sey ausgeblieben?

Abel.

Abel.

Ja, das war vorigen Donnerstag.

von Hutten.

(steht auf)

Das freut mich, freut mich — dass er doch endlich noch zum Schelm geworden ist, dieser Rentmeister. Er hat mir eilf Jahre ohne Tadel gedient — Setz er das nieder, Abel. Erzähl er mir mehr davon.

Abel.

Schade um den Mann, Ihr Gnaden! Er hatte einen unglücklichen Sturz mit dem Pferde gethan, und ist heute morgen mit einem gebrochenen Arm hereingebracht worden. Die Quittungen fanden sich unter andern Papieren.

von Hutten.

(mit Heftigkeit)

Und er war also kein Betrüger! — Mensch, warum hast du mir Lügen berichtet?

Abel.

Abel.

Gnädiger Herr, man muſs immer das ſchlimmſte von ſeinem Nächſten denken.

von Hutten.

(nach einem düſtern Stillſchweigen)

Er ſoll aber ein Betrüger ſeyn, und die Quittungen ſoll man ihm zahlen.

Abel.

Das war mein Gedanke auch, Ihr Gnaden. Steckbriefe waren einmal ausgefertigt, und das Nachſetzen hat mir gewaltiges Geld gekoſtet. Es iſt verdrieſslich, daſs dieſs alles nun ſo weggeworfen iſt.

von Hutten.

(ſieht ihn lang verwundernd an)

Theurer Mann! Ein wahres Kleinod biſt du mir — wir dürfen nie von einander.

Abel.

Das wolle Gott nicht — und wenn mir gewiſſe Leute auch noch ſo groſse Verſprechungen —

von Hutten.

Gewisse Leute! Was?

Abel.

Ja Ihr Gnaden. Ich weifs auch nicht, warum ich länger damit hinter dem Berge halte. Der alte Graf —

von Hutten.

Regt der sich auch wieder? Nun?

Abel.

Zweyhundert Pistolen liefs er mir bieten und doppelten Gehalt auf Zeitlebens, wenn ich ihm seine Enkelin, Fräulein Angelika, ausliefern wollte.

von Hutten.

(Acht schnell auf und macht einen Gang durch das Zimmer. Nachdem er sich wieder gesetzt hat, zum Verwalter)

Und dieses Gebot hat er ausgeschlagen?

Abel.

Bey meiner armen Seele, ja! Das hab ich.

von Hutten.

Zweyhundert Pistolen, Mensch, und doppelten Gehalt auf Zeitlebens! — Wo denkt er hin? hat er das wohl erwogen?

Abel.

Reiflich erwogen, Ihr Gnaden, und rundweg ausgeschlagen. Schelmerey gedeyht nicht, bey Euer Gnaden will ich leben und sterben.

von Hutten.

(kalt und fremd)

Wir taugen nicht für einander. —

Man

Man hört von ferne eine muntere ländliche Muſik mit vielen Menſchenſtimmen untermiſcht. Sie kommt dem Schloſs immer näher)

Ich höre da Töne, die mir zuwider ſind. Folg er mir in ein andres Zimmer.

Abel.

(iſt auf den Altan getreten, und kommt eine Weile darauf wieder)

Das ganze Städtchen, Ihr Gnaden, kommt angezogen im Sonntagsſchmuck und mit klingendem Spiel, und hält unten vor dem Schloſs. Der Gnädige Herr, rufen ſie, möchten doch auf den Altan treten, und ſich ihren getreuen Unterthanen zeigen.

von Hutten.

Was wollen ſie von mir? Was haben ſie anzubringen?

Abel.

Euer Gnaden vergeſſen —

von Hutten.

Was?

Abel.

Sie kommen diesmal nicht so leicht los, wie im vorigen Jahre —

von Hutten.

(steht schnell auf)

Weg! Weg! Ich will nichts weiter hören.

Abel.

Das hab ich schon gesagt, Ihr Gnaden — aber sie kämen aus der Kirche hiefs es, und Gott im Himmel habe sie gehört.

von Hutten.

Er hört auch das Bellen des Hundes und den falschen Schwur in der Kehle des Heuchlers, und mufs wissen, warum er

er beides gewollt hat — (indem das Volk hineindringt) O Himmel! Wer hat mir das gethan? (er will in ein Kabinet entweichen, viele halten ihn zurück, und faſſen den Saum ſeines Kleides).

Sechſte Scene.

Die Vorigen. Die Vaſallen und Beamten Huttens, Bürger und Landleute, welche Geſchenke tragen, junge Mädchen und Frauen, die Kinder an der Hand führen oder auf den Armen tragen. Alle einfach aber anſtändig gekleidet.

Vorſteher.

Kommt alle herein, Väter, Mütter und Kinder. Fürchte ſich keines. Er wird Graubärte keine Fehlbitte thun laſſen. Er wird unſre Kleinen nicht von ſich ſtoſſen.

Einige

Einige Mädchen.

(welche sich ihm nähern)

Gnädiger Herr, dieses wenige bringen Ihnen ihre dankbaren Unterthanen, weil sie uns alles gaben.

Zwey andere Mädchen.

Diesen Kranz der Freude flechten wir Ihnen, weil Sie das Joch der Leibeigenschaft zerbrachen.

Ein drittes und viertes Mädchen.

Und diese Blumen streuen wir Ihnen, weil Sie unsre Wildniss zum Paradies gemacht haben.

Erstes und zweites Mädchen.

Warum wenden Sie das Gesicht weg, lieber gnädiger Herr? Sehen Sie uns an. Reden Sie mit uns. Was thaten wir Ihnen, dass Sie unsern Dank so zurückstossen?

(eine lange Pause)

von Hutten.

(ohne ſie anzuſehen, den Blick auf den Boden geſchlagen.)

Werf er Geld unter ſie Verwalter — Geld, ſo viel ſie mögen — Schon er meine Kaſſe nicht — Er ſieht ja, die Leute warten auf ihren Lohn.

Ein alter Mann.

(der aus der Menge hervortritt.)

Das haben wir nicht verdient, gnädiger Herr. Wir ſind keine Lohnknechte.

Einige Andre.

Wir wollen ein ſanftes Wort und einen gütigen Blick.

Ein Vierter.

Wir haben Gutes von Ihrer Hand empfangen, wir wollen danken dafür, denn wir ſind Menſchen.

Mehrere:

Mehrere.

Wir sind Menschen, und das haben wir nicht verdient.

von Hutten.

Werft diesen Nahmen von euch, und seyd mir unter einem schlechtern willkommen — Es beleidigt euch, dafs ich euch Geld anbiete? Ihr seyd gekommen, sagt ihr, mir zu danken? — Wofür anders könnt ihr mir denn danken, als für Geld? Ich wüfste nicht, dafs ich einem von euch etwas beffères gegeben. Wahr ifts, eh ich Befitz von diefer Graffchaft nahm, kämpftet ihr mit dem Mangel und ein Unmenfch häufte alle Laften der Leibeigenfchaft auf euch. Euer Fleifs war nicht euer, mit ungerührtem Auge fah't ihr die Saaten grünen, und die Halmen fich vergolden und der Vater verbot fich jede Regung der Freude, wenn ihm ein Sohn gebohren war. Ich zerbrach diefe Feffeln, fchenkte dem Vater feinen Sohn und dem

Sämann

Sämann seine Aernte. Der Seegen stieg herab auf eure Fluren, weil die Freiheit und die Hoffnung den Pflug regierten. Jetzt ist keiner unter euch so arm, der des Jahrs nicht seinen Ochsen schlachtet, ihr legt euch in geräumigen Häusern schlafen, mit der Nothdurft seyd ihr abgefunden und habt noch übrig für die Freude. (indem er sich aufrichtet und gegen sie wendet) Ich sehe die Gesundheit in euren Augen und den Wohlstand auf euren Kleidern. Es ist nichts mehr zu wünschen übrig. Ich hab euch glücklich gemacht.

Ein alter Mann.

(aus dem Haufen)

Nein, gnädiger Herr! Geld und Gut ist ihre geringste Wohlthat gewesen. Ihre Vorfahren haben uns dem Vieh auf unsern Feldern gleich gehalten. Sie haben uns zu Menschen gemacht.

Ein Zweiter.

Sie haben uns eine Kirche gebaut und unsre Jugend erziehen lassen.

Ein

Ein Dritter.

Und haben uns gute Gesetze und gewissenhafte Richter gegeben.

Ein Vierter.

Ihnen danken wir, dafs wir menschlich leben, dafs wir uns unsers Lebens freuen.

Hutten.

(in Nachdenken vertieft)

Ja, ja — das Erdreich war gut, und es fehlte nicht an der milden Sonne, wenn sich der kriechende Busch nicht zum Baume aufrichtete. — Es ist meine Schuld nicht, wenn ihr da liegen bliebet, wo ich euch hinwarf. Euer eigen Geständnifs spricht euch das Urtheil. Diese Genügsamkeit beweist mir, dafs meine Arbeit an euch verloren ist. Hättet ihr etwas an eurer Glückseligkeit vermifst — es hätte euch zum erstenmal meine Achtung erwor-

worden. (indem er ſich abwendet.) Seyd, was ihr ſeyn könnt — Ich werde darum nicht weniger meinen Weg verfolgen.

Einer aus der Menge.

Sie gaben uns alles, was uns glücklich machen kann. Schenken Sie uns noch ihre Liebe.

Hutten.

(mit finſterm Ernſt.)

Wehe dir, der du mich erinnerſt, wie oft meine Thorheit dieſes Gut verſchleuderte. Es iſt kein Geſicht in dieſer Verſammlung, das mich zum Rückfall bringen könnte. — Meine Liebe — Wärme dich an den Strahlen der Sonne, preiſe den Zufall, der ſie über deinen Weinſtock dahin führte; aber den ſchwindlichten Wunſch unterſage dir, dich in ihre glühende Quelle zu tauchen. Traurig für dich und ſie, wenn ſie von dir gewuſst haben müſste, um dir zu leuchten, wenn

ſie

sie, die Eilende, in ihrer himmlischen Bahn deinem Danke still halten müsste! Ihrer ewigen Regel gehorsam giesst sie ihren Strahlenstrom aus — gleich unbekümmert um die Fliege, die sich darinn sonnt, und um dich, der ihr himmlisches Licht mit seinen Lastern besudelt — Was sollen mir diese Gaben? — Von meiner Liebe habt ihr euer Glück nicht empfangen. Mir gebührt nichts von der eurigen.

Der Alte.

O das schmerzt uns, mein theurer Herr, dass wir alles besitzen sollen und nur die Freude des Dankens entbehren.

von Hutten.

Weg damit. Ich verabscheue Dank aus so unheiligen Händen. Waschet erst die Verläumdung von euren Lippen, den Wucher von euren Fingern, die scheelsehende Missgunst aus euren Augen. Reinigt euer Herz von Tücke, werft eure

gleiss-

gleisnerischen Larven ab, lasset die Waage des Richters aus euren schuldigen Händen fallen. Wie? Glaubet ihr, dafs dieses Gaukelspiel von Eintracht mir die neidische Zwietracht verberge, die auch an den heiligsten Banden eures Lebens nagt? Kenne ich nicht jeden Einzelnen aus dieser Versammlung, die durch ihre Menge mir ehrwürdig seyn will? — Ungesehen folgt euch mein Auge — Die Gerechtigkeit meines Hasses lebt von euren Lastern. (zu dem Alten) Du massest dich an, mir Ehrfurcht abzufodern, weil das Alter deine Schläfe bleichte, weil die Last eines langen Lebens deinen Nacken beugt? — Desto gewisser weifs ich nun, dafs du auch meiner Hoffnung verloren bist! Mit leeren Händen steigst du von dem Zenith des Lebens herunter, was du bey voller Mannkraft verfehltest, wirst du an der Krücke nicht mehr einholen. — War es eure Meynung, dafs der Anblick dieser schuldlosen Würmer (auf die Kinder zeigend) zu meinem Herzen sprechen sollte? — O sie alle werden ihren Vätern glei-

gleichen, alle diese Unschuldigen werdet ihr nach eurem Bilde verstümmeln, alle dem Zweck ihres Daseyns entführen — O warum seyd ihr hieher gekommen? — Ich kann nicht. — Warum mufstet ihr mir dieses Geständnifs abnöthigen? — Ich kann nicht sanft mit euch reden.

(er geht ab.)

Siebende Scene.

Eine abgelegene Gegend des Parks, rings um eingeschlossen, von anziehendem etwas schwermüthigem Karakter.

von Hutten.

(tritt auf, mit sich selbst redend)

Dafs ihr dieses Nahmens so werth wäret, als er mir heilig ist! — Mensch! Herrliche, hohe Erscheinung! Schönster von allen Gedanken des Schöpfers! Wie

Wie reich, wie vollendet gingſt du aus ſeinen Händen! Welche Wohllaute ſchliefen in deiner Bruſt, ehe deine Leidenſchaft das goldene Spiel zerſtörte!

Alles um dich und über dir ſucht und findet das ſchöne Maafs der Vollendung — Du allein ſtehſt unreif und mifsgeſtaltet in dem untadelichen Plan. Von keinem Auge ausgeſpäht, von keinem Verſtande bewundert ringt in der ſchweigenden Muſchel die Perle, ringt der Kryſtall in den Tiefen der Berge nach der ſchönſten Geſtalt. Wohin nur dein Auge blickt, der einſtimmige Fleifs aller Weſen, das Geheimnifs der Kräfte zur Verkündigung zu bringen. Dankbar tragen alle Kinder der Natur der zufriedenen Mutter die gereiften Früchte entgegen, und wo ſie geſäet hat, findet ſie eine Aernte — Du allein ihr liebſter, ihr beſchenkteſter Sohn bleibſt aus — nur was ſie dir gab, findet ſie nicht wieder, erkennt ſie in ſeiner entſtellten Schönheit nicht mehr.

Sey

Sey vollkommen. Zahllose Harmonien schlummern in dir, auf dein Geheifs zu erwachen — Rufe sie heraus durch deine Vortrefflichkeit. Fehlte je der schöne Lichtstrahl in deinem Auge, wenn die Freude dein Herz durchglühte, oder die Anmuth auf deinen Wangen, wenn die Milde durch deinen Busen flofs? Kannst du es dulden, dafs das Gemeine, das Vergängliche in dir das Edle, das Unsterbliche beschäme?

Dich zu beglücken ist der Kranz, um den alle Wesen buhlen, wornach alle Schönheit ringt — deine wilde Begierde strebt diesem gütigen Willen entgegen, gewaltsam verkehrst du die wohlthätigen Zwecke der Natur — Fülle des Lebens hat die Freundliche um dich her gebreitet und Tod nöthigst du ihr ab. Dein Hafs schärfte das friedliche Eisen zum Schwerdte, mit Verbrechen und Flüchen belastet deine Habsucht das schuldlose Gold, an deiner unmäfsigen Lippe wird das Leben des Weinstocks zum Gifte. Unwillig dient das Vollkommene deinen

La-

Lastern, aber deine Laster stecken es nicht an. Rein bewahrt sich das mifsbrauchte Werkzeug in deinem unreinen Dienste. Seine Bestimmung kannst du ihm rauben, aber nie den Gehorsam, womit es ihr dienet. Sey menschlich oder sey Barbar — mit gleich kunstreichem Schlage wird das folgsame Herz deinen Hafs und deine Sanftmuth begleiten.

Lehre mich deine Genügsamkeit, deinen ruhigen Gleichmuth Natur! — Treu wie dir habe ich an der Schönheit gehangen, von dir lafs mich lernen die verfehlte Lust des Beglückens verschmerzen. Aber damit ich den zarten Willen bewahre, damit ich den freudigen Muth nicht verliere — lafs mich deine glückliche Blindheit mit dir theilen. Verbirg mir in deinem stillen Frieden die Welt, die mein Wirken empfängt. Würde der Mond seine strahlende Scheibe füllen, wenn er den Mörder sähe, dessen Pfad sie beleuchten soll? — Zu dir flüchte ich dieses liebende Herz — Tritt zwischen meine Menschlichkeit und den Men-

schen. — Hier wo mir seine rauhe Hand nicht begegnet, wo die feindselige Wahrheit meinen entzückenden Traum nicht verscheucht, abgeschieden von dem Geschlechte, lass mich die heilige Pflicht meines Daseyns in die Hand meiner grossen Mutter, an die ewige Schönheit entrichten. (sich umschauend) Ruhige Pflanzenwelt, in deiner kunstreichen Stille vernehme ich das Wandeln der Gottheit, deine verdienstlose Trefflichkeit trägt meinen forschenden Geist hinauf zu dem höchsten Verstande, aus deinem ruhigen Spiegel strahlt mir sein göttliches Bild. Der Mensch wühlt mir Wolken in den silberklaren Strom — wo der Mensch wandelt, verschwindet mir der Schöpfer.

(er will aufstehen. Angelika steht vor ihm.)

Achte Scene.

von Hutten. Angelika.

Angelika.

(tritt schüchtern zurück)

Es war ihr Befehl, mein Vater — Aber wenn ich ihre Einsamkeit störe. —

von Hutten.

(der sie eine Zeit lang stillschweigend mit den Augen misst, mit sanftem Vorwurf)

Du hast nicht gut an mir gehandelt, Angelika.

Angelika.

(betroffen)

Mein Vater —

von Hutten.

Du wusstest um diesen Ueberfall — Gesteh es — du selbst hast ihn veranlasst.

Angelika.

Ich darf nicht nein sagen, mein Vater.

von Hutten.

Sie sind traurig von mir gegangen. Keiner hat mich verstanden. Sieh, du hast nicht gut gehandelt.

Angelika.

Meine Absichten verdienen Verzeihung.

von Hutten.

Du hast um diese Menschen geweint. Läugne es nur nicht. Dein Herz schlägt für sie. Ich durchschaue dich. Du missbilligst meinen Kummer.

Angelika.

Ich verehre ihn, aber mit Thränen.

von Hutten.

Diese Thränen sind verdächtig — Angelika — du wankst zwischen der Welt und deinem Vater — Du must Partey nehmen, meine Tochter, wo keine Vereinigung zu hoffen ist — Einem von beiden must du ganz entsagen oder ganz gehören — Sey aufrichtig. Du misbilligst meinen Kummer?

Angelika.

Ich glaube, dafs er gerecht ist.

von Hutten.

Glaubst du? Glaubst du wirklich? — Höre Angelika — Ich werde deine Aufrichtigkeit jetzt auf eine entscheidende Probe setzen — Du wankst und ich habe keine Tochter mehr — Setze dich zu mir.

Angelika.

Dieser feierliche Ernst —

von Hutten.

Ich habe dich rufen lassen. Ich wollte eine

eine Bitte an dich thun. Doch ich besinne mich. Sie kann ein Jahr lang noch ruhen.

Angelika.

Eine Bitte an ihre Tochter, und Sie stehen an, sie zu nennen?

von Hutten.

Der heutige Tag hat mir eine ernstere Stimmung gegeben. Ich bin heute fünfzig Jahr alt. Schwere Schicksale haben mein Leben beschleunigt, es könnte geschehen, dafs ich eines Morgens unverhofft ausbliebe, und ohne zuvor — (er steht auf) Ja, wenn du weinen mufst, so hast du keine Zeit, mich zu hören.

Angelika.

O halten Sie ein, mein Vater. — Nicht diese Sprache. Sie verwundet mein Herz.

von Hutten.

Ich möchte nicht, dafs es mich überraschte, ehe wir miteinander in Richtigkeit sind — Ja, ich fühle es, ich hange noch an der Welt — Der Bettler scheidet eben so schwer von seiner Armuth, als

als der König von seiner Herrlichkeit — Du bist alles, was ich zurück lasse.

(Stillschweigen)

Kummervoll ruhen meine letzten Blicke auf dir — Ich gehe und lasse dich zwischen zwey Abgründen stehen. Du wirst weinen, meine Tochter, oder du wirst beweinenswürdig seyn — — Bis jetzt gelang mirs, diese schmerzliche Wahl dir zu verbergen. Mit heiterm Blicke siehst du in das Leben, und die Welt liegt lachend vor dir.

Angelika.

O möchte sich dieses Auge erheitern, mein Vater — Ja, diese Welt ist schön.

von Hutten.

Ein Widerschein deiner eignen schönen Seele, Angelika — Auch ich bin nicht ganz ohne glückliche Stunden — Diesen lieblichen Anblick wird sie fortfahren, dir zu geben, so lange du dich hüteſt, den Schleyer aufzuheben, der dir die Wirklichkeit verbirgt, so lange du Menschen entbehren wirst, und dich mit deinem eigenen Herzen begnügen.

An-

Angelika.

Oder dasjenige finde, mein Vater, das dem meinigen harmoniſch begegnet.

von Hutten.

(ſchnell und ernſt)

Du wirſt es nie finden — — — Aber hüte dich vor dem unglücklichen Wahn, es gefunden zu haben (nach einem Stillſchweigen, wobey er in Gedanken verloren ſaſs) Unſre Seele, Angelika, erſchafft ſich zuweilen groſse bezaubernde Bilder, Bilder aus ſchöneren Welten, in edlern Formen gegoſſen. In fern nachahmenden Zügen erreicht ſie zuweilen die ſpielende Natur, und es gelingt ihr, das überraſchte Herz mit dem erfüllten Ideale zu täuſchen. — Das war deines Vaters Schickſal Angelika. Oft ſah ich dieſe Lichtgeſtalt meines Gehirnes von einem Menſchenangeſicht mir entgegenſtrahlen, frendetrunken ſtreckt' ich die Arme darnach aus, aber das Dunſtbild zerfloſs bey meiner Umhalſung.

Angelika.

Doch mein Vater —

von Hutten.

(unterbricht ſie)

Die Welt kann dir nichts darbieten, was ſie von dir nicht empfinge. Freue dich deines Bildes in dem ſpiegelnden Waſſer, aber ſtürze dich nicht hinab, es zu umfaſſen; in ſeinen Wellen ergreift dich der Tod. Liebe nennen ſie dieſen ſchmeichelnden Wahnſinn. Hüte dich, an dieſes Blendwerk zu glauben, das uns die Dichter ſo lieblich mahlen. Das Geſchöpf, das du anbeteſt, biſt du ſelbſt; was dir antwortet, iſt dein eigenes Echo aus einer Todtengruft, und ſchrecklich allein bleibſt du ſtehen.

Angelika.

Ich hoffe, es gibt noch Menſchen, mein Vater, die — von denen — —

von Hutten.

(aufmerkſam)

Du hoffeſt es? — Hoffeſt! — (er ſteht auf. Nachdem er einige Schritte auf und nieder gegangen) Ja meine Tochter — das erinnert mich, warum ich dich jetzt habe rufen laſſen (indem

(indem er vor ihr ſtehen bleibt, und ſie forſchend betrachtet) Du biſt ſchneller geweſen als ich, meine Tochter — Ich verwundere mich — ich erſchrecke über meine ſorgloſe Sicherheit — So nahe war ich der Gefahr, die ganze Arbeit meines Lebens zu verlieren!

Angelika.

Mein Vater! Ich verſtehe nicht, was ſie meynen.

von Hutten.

Das Geſpräch kommt nicht zu frühe — Du biſt neunzehn Jahr alt, du kannſt Rechenſchaft von mir fodern. Ich habe dich herausgeriſſen aus der Welt, der du angehörſt, ich habe in dieſes ſtille Thal dich geflüchtet. Dir ſelbſt ein Geheimniſs wuchſeſt du hier auf. Du weiſst nicht, welche Beſtimmung dich erwartet. Es iſt Zeit, daſs du dich kennen lerneſt. Du muſst Licht über dich haben.

Angelika.

Sie machen mich unruhig, mein Vater —

von Hutten.

Deine Bestimmung ist nicht, in diesem stillen Thal zu verblühen — Du wirst mich hier begraben, und dann gehörst du der Welt an, für die ich dich schmückte.

Angelika.

Mein Vater, in die Welt wollen Sie mich stoßen, wo Sie so unglücklich waren?

von Hutten.

Glücklicher wirst du sie betreten. (nach einem Stillschweigen) Auch wenn es anders wäre, meine Tochter — Deine Jugend ist ihr schuldig, was mein frühzeitiges Alter ihr nicht mehr entrichten kann. Meiner Führung bedarfst du nicht mehr. Mein Amt ist geendigt. In verschlossener Werkstätte reifte die Bildsäule still unter dem Meisel des Künstlers heran; die vollendete muss von einem erhabeneren Gestelle strahlen.

Angelika.

Nie nie, mein Vater, geben Sie mich aus ihrer bildenden Hand.

von Hutten.

Einen einzigen Wunſch behielt ich noch zurück. Zugleich mit dir wuchs er groſs in meinem Herzen, mit jedem neuen Reize, der ſich auf dieſen Wangen verklärte, mit jeder ſchönern Blüthe dieſes Geiſtes, mit jedem höhern Klange dieſes Buſens ſprach er lauter in meinem Herzen — Dieſer Wunſch meine Tochter — reiche mir deine Hand.

Angelika.

Sprechen Sie ihn aus. Meine Seele eilt ihm entgegen.

von Hutten.

— Angelika! Du biſt eines vermögenden Mannes Tochter. Dafür hält mich die Welt, aber meinen ganzen Reichthum kennt niemand. Mein Tod wird dir einen Schatz offenbaren, den deine Wohlthätigkeit nicht erſchöpfen kann — — Du kannſt den Unerſättlichſten überraſchen.

Angelika.

So tief, mein Vater, laſſen Sie mich ſinken!

von Hutten.

— Du bist ein schönes Mädchen Angelika. Lass deinen Vater dir gestehen, was du keinem andern Manne zu danken haben sollst. Deine Mutter war die schönste ihres Geschlechts — du bist ihr geschontes veredeltes Bild. Männer werden dich sehen, und die Leidenschaft wird sie zu deinen Füssen führen. Wer diese Hand davon trägt —

Angelika.

Ist das meines Vaters Stimme? — O ich höre es. Sie haben mich aus ihrem Herzen verstossen.

von Hutten.

(mit Wohlgefallen bey ihrem Anblick verweilend)

Diese schöne Gestalt belebt eine schönere Seele — Ich denke mir die Liebe in diese friedliche Brust — Welche Aernte blüht hier der Liebe — O dem Edelsten ist hier der schönste Lohn aufgehoben.

Angelika.

(tief bewegt, sinkt an ihm nieder und verbirgt ihr Gesicht in seinen Händen)

von

von Hutten.

Mehr des Glückes kann ein Mann aus eines Weibes Hand nicht empfangen! — Weifst du, dafs du mir alles diefs fchuldig bift? Ich habe Schätze gefammelt für deine Wohlthätigkeit, deine Schönheit hab ich gehütet, dein Herz hab ich bewacht, deines Geiftes Blüthe hab ich entfaltet. Eine Bitte gewähre mir für diefs alles — in diefe einzige Bitte faffe ich alles zufammen, was du mir fchuldig bift — wirft du fie mir verweigern?

Angelika.

O mein Vater! Warum diefen weiten Weg zum Herzen Ihrer Angelika?

von Hutten.

Du befitzeft alles, was einen Mann glücklich machen kann (er hält hier inne, und mifst fie fcharf mit den Augen) Mache nie einen Mann glücklich.

Angelika.

(Verblafst, fchlägt die Augen nieder.)

von Hutten.

Du fchweigft? — diefe Angft — diefes Zittern — Angelika!

Angelika.

Ach mein Vater —

von Hutten.

(ſanfter)

Deine Hand meine Tochter — Verſprich mir — Gelobe mir — Was iſt das? Warum zittert dieſe Hand? Verſprich mir, nie einem Mann dieſe Hand zu geben.

Angelika.

(in ſichtbarer Verwirrung)

Nie mein Vater — als mit Ihrem Beifall.

von Hutten.

Auch wenn ich nicht mehr bin — Schwöre mir, nie einem Mann dieſe Hand zu geben.

Angelika.

(kämpfend, mit bebender Stimme)

Nie — niemals, wenn nicht — wenn Sie nicht ſelbſt dieſes Verſprechens mich entlaſſen.

von Hutten.

Alſo niemals (er läſst ihre Hand los. Nach einem langen Stillſchweigen) Sieh dieſe welken Hände! Dieſe Furchen, die der Gram auf meine Wangen grub! Ein Greis ſteht

vor

vor dir, der ſich zum Rande des Grabes hinunterneigt, und ich bin noch in den Jahren der Kraft und der Mannheit! — Das thaten die Menſchen — Das ganze Geſchlecht iſt mein Mörder — Angelika — Begleite den Sohn meines Mörders nicht zum Altar. Laſs meinen blutigen Gram nicht in ein Gaukelſpiel enden. Dieſe Blume, gewartet von meinem Kummer, mit meinem Thränen bethaut, darf von der Freude Hand nicht gebrochen werden. Die erſte Thräne, die du der Liebe weinſt, vermiſcht dich wieder mit dieſem niedern Geſchlechte — die Hand, die du einem Mann am Altare reichſt, ſchreibt meinen Nahmen an die Schandſäule der Thoren.

Angelika.

Nicht weiter, mein Vater. Jetzt nicht weiter. Vergönnen Sie, daſs ich —

(Sie will gehen, Hutten hält ſie zurück)

von Hutten.

Ich bin kein harter Vater gegen dich, meine Tochter. Liebt ich dich weniger, ich würde dich einem Mann in die Arme

führen. Auch trag ich keinen Hafs gegen die Menschen. Der thut mir Unrecht, der mich einen Menschenhaffer nennt. Ich habe Ehrfurcht vor der menschlichen Natur — nur die Menschen kann ich nicht mehr lieben. Halte mich nicht für den gemeinen Thoren, der die Edeln entgelten läfst, was die Unedeln gegen ihn verbrachen. Was ich von den Unedeln litt, ist vergessen. Mein Herz blutet von den Wunden, die die ihm die Besten und Edelsten geschlagen.

Angelika.

Oeffnen Sie es den Besten und Edelsten — Sie werden heilenden Balsam in diese Wunden giefsen. Brechen Sie dieses geheimnifsvolle Schweigen.

von Hutten.

(Nach einigem Stillschweigen)

Könnt' ich dir die Geschichte meiner Mifshandlungen erzählen, Angelika! — Ich kann es nicht. Ich will es nicht. Ich will dir die fröhliche Sicherheit, das süfse Vertrauen auf dich selbst nicht entreifsen. — Ich will den Hafs nicht in diesen friedlichen

lichen Buſen führen. Verwahren möcht ich dich gegen die Menſchen, aber nicht erbittern. Meine treue Erzählung würde das Wohlwollen auslöſchen in deiner Bruſt, und erhalten möchte ich dieſe heilige Flamme. Ehe ſich eine neue und ſchönere Schöpfung von ſelbſt hier gebildet hat, möchte ich die wirkliche Welt nicht von deinem Herzen reiſsen.

(Pauſe. Angelika neigt ſich über ihn mit thränenden Augen.)

Ich gönne dir den lachenden Anblick des Lebens, den ſeligen Glauben an die Menſchen, die dich jetzt noch gleich holden Erſcheinungen umſpielen; er war heilſam, er war nothwendig, den göttlichſten der Triebe in deinem Herzen zu entfalten. Ich bewundre die weiſe Sorgfalt der Natur. Eine gefällige Welt legt ſie um unſern jugendlichen Geiſt, und der aufkeimende Trieb der Liebe findet, was er ergreife. An dieſer hinfälligen Stütze ſpinnt ſich der zarte Schöſsling hinauf, und umſchlingt die nachbarliche Welt mit tauſend üppigen Zweigen. Aber ſoll er, ein königlicher Stamm, in ſtol-

zer

zer Schönheit zum Himmel wachsen — o dann müssen diese Nebenzweige ersterben, und der lebendige Trieb, zurückgedrängt in sich selbst, in gerader Richtung über sich streben. Still und sanft fängt die erstarrte Seele jetzt an, den verirrten Trieb von der wirklichen Welt abzurufen, und dem göttlichen Ideale, das sich in ihrem Innern verklärt, entgegen zu tragen. Dann bedarf unser seliger Geist jener Hülfe der Kindheit nicht mehr, und die gereinigte Glut der Begeisterung lodert fort an einem innern unsterblichen Zunder.

Angelika.

Ach mein Vater! Wie viel fehlt mir zu dem Bilde, das Sie mir vorhalten! — Auf diesem erhabenen Fluge kann Ihre Tochter Sie nicht begleiten. Lassen Sie mich das liebliche Phantom verfolgen, bis es von selbst von mir Abschied nimmt. Wie soll ich — wie kann ich ausser mir hassen, was Sie mich in mir selbst lieben lehrten! Was Sie selbst in Ihrer Angelika lieben?

von Hutten.

(mit einiger Empfindlichkeit)

Die Einsamkeit hat dich mir verdorben,

ben, Angelika. — Unter Menſchen muſs ich dich führen, damit du ſie zu achten verlerneſt. Du ſollſt ihm nachjagen deinem lieblichen Phantom — du ſollſt dieſes Götterbild deiner Einbildung in der Nähe beſchauen — Wohl mir, daſs ich nichts dabey wage — Ich habe dir einen Maaſsſtab in dieſer Bruſt mitgegeben, den ſie nicht aushalten werden. (mit ſtillem Entzücken ſie betrachtend) O noch eine ſchöne Freude blüht mir auf und die lange Sehnſucht naht ſich ihrer Erfüllung. — Wie ſie ſtaunen werden, von nie empfundnen Gefühlen entglühen werden, wenn ich den vollendeten Engel in ihre Mitte ſtelle — Ich habe ſie — Ja ich habe ſie gewiſs — ihre Beſten und Edelſten will ich in dieſer goldenen Schlinge verſtricken — Angelika! (er naht ſich ihr mit feierlichem Ernſte und läſst ſeine Hand auf ihr Haupt niederſinken) Sey ein höheres Weſen unter dieſem geſunknen Geſchlechte! — Streue Segen um dich, wie eine beglückende Gottheit! — Uebe Thaten aus, die das Licht nie beleuchtet hat! — Spiele mit den Tugenden, die den Heldenmuth des Helden,

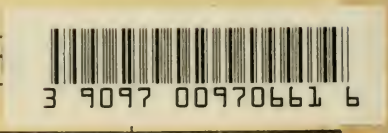
die

die die Weisheit des Weisesten erschöpfen. Mit der unwiderstehlichen Schönheit bewaffnet, wiederhole du vor ihren Augen das Leben, das ich in ihrer Mitte unerkannt lebte, und durch deine Anmuth triumphiere meine verurtheilte Tugend. Milder strahle durch deine weibliche Seele ihr verzehrender Glanz, und ihr blödes Auge öffne sich endlich ihren siegenden Strahlen. Bis hieher führe sie — bis sie den ganzen Himmel sehen, der an diesem Herzen bereitet liegt, bis sie nach diesem unaussprechlichen Glück ihre glühenden Wünsche ausbreiten — und jetzt fliehe in deine Glorie hinauf — in schwindlichter Ferne sehen sie über sich die himmlische Erscheinung! ewig unerreichbar ihrem verlangen, wie der Orion unserm sterblichen Arm in des Aethers heiligen Feldern. — Zum Schattenbilde wurden sie mir, da ich nach Wesen dürstete, in Schatten zerfliesse du ihnen wieder. — So stelle ich dich hinaus in die Menschheit — Du weisst, wer du bist — Ich habe dich meiner Rache erzogen.

Jena, gedruckt bey J. C. G. Göpferdt.

Schiller, Johann Christoph Friedrich von

Da



304452